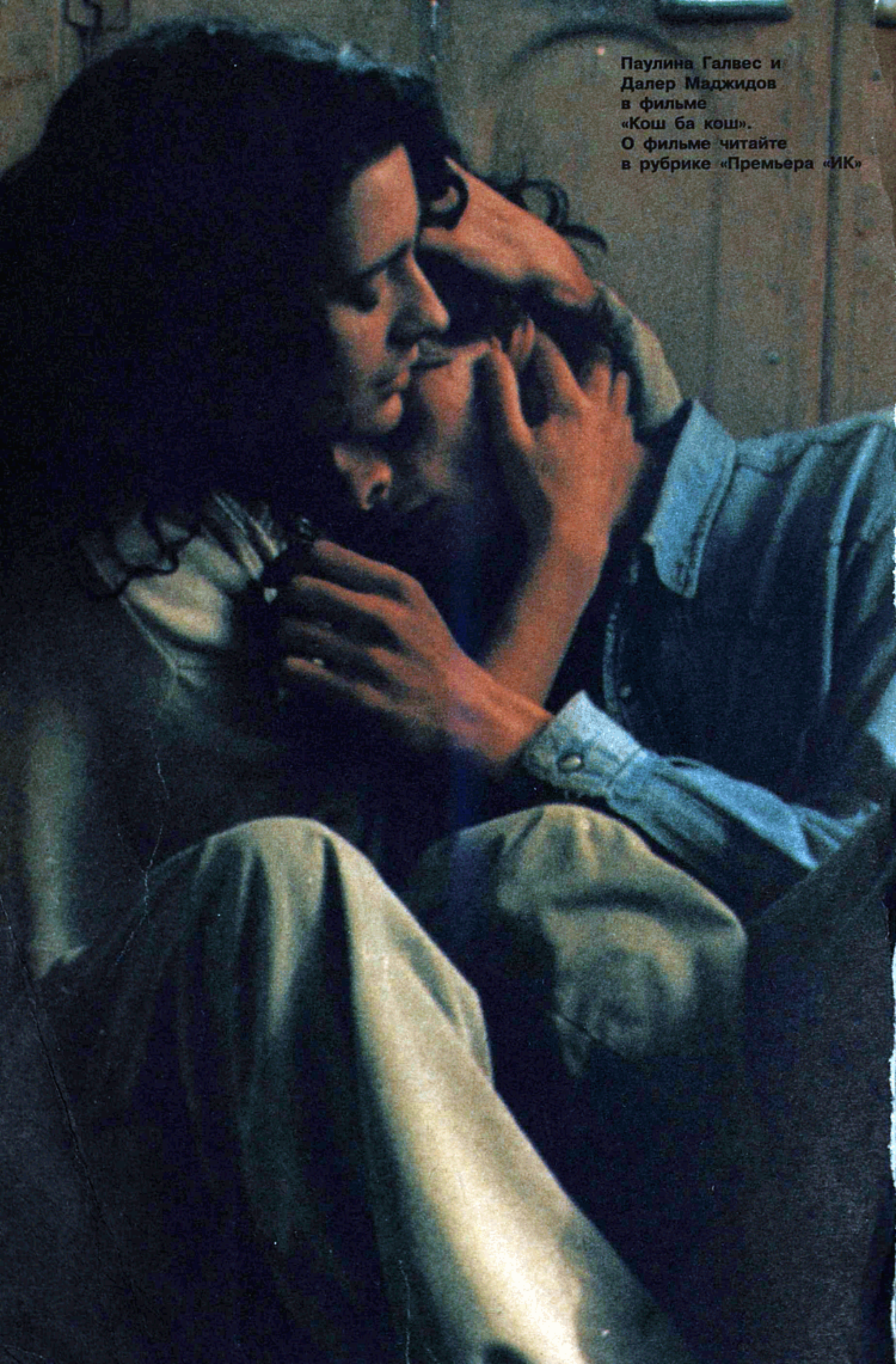
ISSN 0130-6405

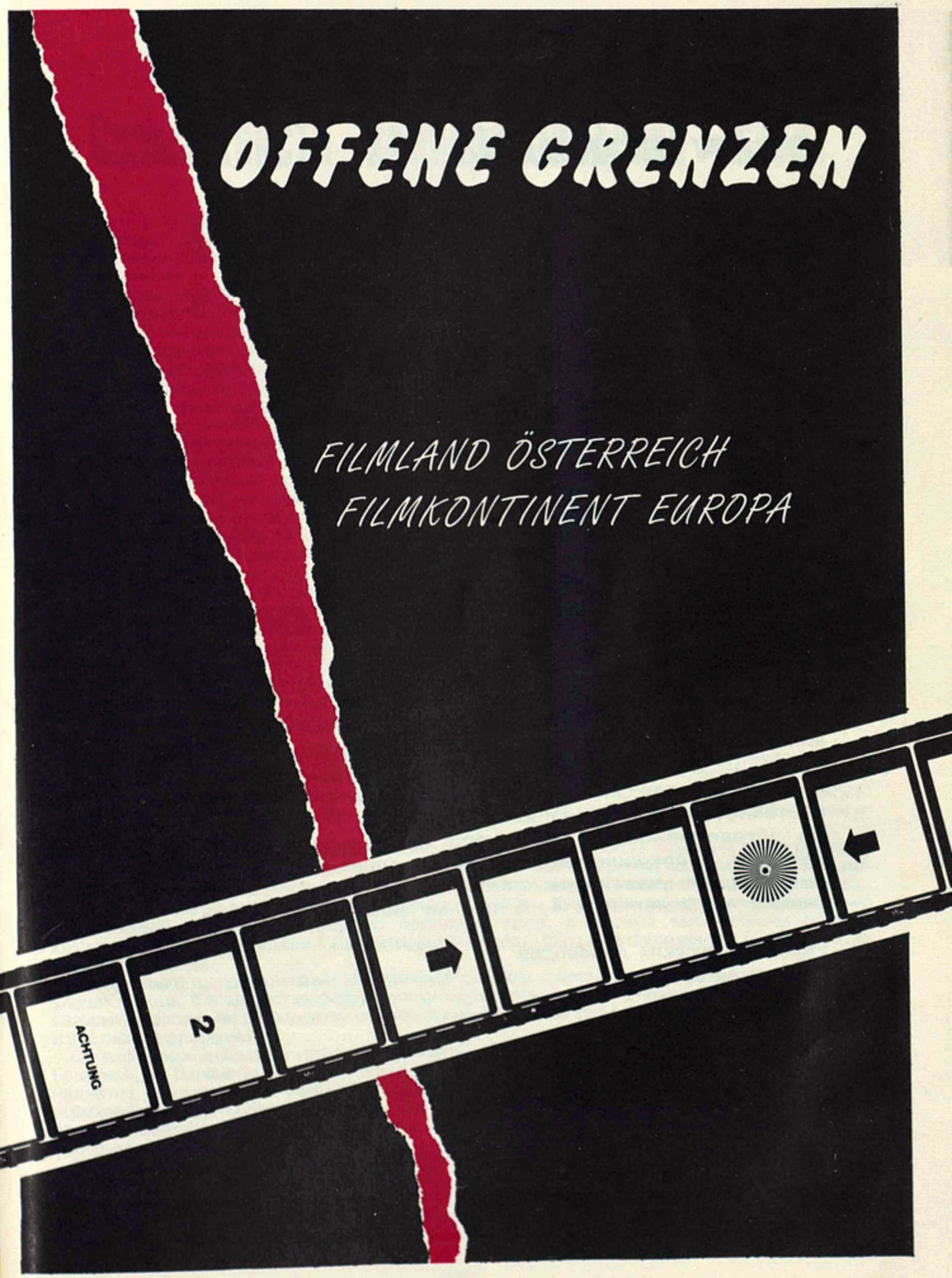
94 7 ИСКУССТВО КИНО



Паулина Галвес и
Далер Маджидов
в фильме
«Кош ба кош».
О фильме читайте
в рубрике «Премьера «ИК»

OFFENE GRENZEN

FILMLAND ÖSTERREICH
FILMKONTINENT EUROPA



OPEN BORDERS

FILM, STATE AND SOCIETY
IN EASTERN AND WESTERN EUROPE

ОТКРЫТЫЕ ГРАНИЦЫ

КИНО, ГОСУДАРСТВО И ОБЩЕСТВО
В ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

Под редакцией
Бернхарда Франкфуртера (Австрия)

Эта публикация представляет материалы симпозиума, посвященного актуальным проблемам выживания кинематографа в странах Восточной Европы. Симпозиум проходил в городе Граце (Австрия) в мае 1993 года и собрал около пятидесяти представителей всех восточноевропейских кинематографий.
По договоренности с Кинобюро Австрии «Искусство кино» печатает в сокращенном переводе основные выступления участников симпозиума в виде книжек-приложений к 4, 5 и 7-му номерам журнала.

Редактор русских переводов
Нина Игнатьева

ИСКУССТВО КИНО 7 94

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Авиакомпания Дельта Эйрлайнс — спонсор журнала «Искусство кино»
DELTA AIR LINES — sponsor of «Iskusstvo kino»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Алиева С.Ш.
Баклакова Ю.П.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Сулькин М.С. ответственный секретарь
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

Сюжеты и факты

3 Война окончена?
4 «Искусство — это прекрасное и радостное дело»
12 Секретариат правления Союза кинематографистов России Решение секретариата правления СК России от 25 апреля 1994 года
13 После съезда

Разборы и размышления

14 **Даниил Дондурей.** Шаг вперед, два шага назад

Рейтинг «ИК»

19 **Даниил Дондурей, Виктория Дубицкая.** Неавторитетная профессия — продюсер

Премьера «ИК»

«КОШ БА КОШ»
22 **Людмила Донец**. Между небом и землей
28 **Бахтиер Худойназаров.** Этот безумный мир — наш
30 Зарубежная пресса о фильме Бахтиера Худойназарова «Кош ба кош»

Портреты

32 **Лариса Малюкова.** Путем зерна

Интервью «ИК»

37 **Валерий Ахадов.** Таджикский режиссер в русской глубинке
41 **Давлат Худоназаров**. Таджикский режиссер в дальнем зарубежье

Pro и contra

44 **Анна Великанова.** Инициация и эмиграция

Фильм в журнале

49 **Александр Трошин**. Эмма — это я
50 **Иштван Сабо.** Милая Эмма, дорогая Бёбе

Фестивали

81 **Александр Трошин — Петр Шепотинник.** Венгерское кино «после Кадара»

Разборы и размышления

88 **В.Логинов — А.Ханютин**. Загробная жизнь В.И.Ленина
98 Дайджест «ИК»
99 **Вячеслав Коломиец.** Пока в Москве молчат...

Интервью «ИК»

103 **Виктор Мережко — Павел Сиркес**. Ася Клячина: тридцать лет спустя

Лаборатория

109 **Юрий Норштейн.** Метафоры

Сценарий

119 **А.Крученых.** Бэбби путешествует. Жизнь и смерть ЛЕФа

«ИК». Избранная проза

128 **Симона Синьоре.** Ностальгия теперь не та

Голливудские хроники

Виват, король, виват!
144 **Джин Гарсо.** Дорогой мистер Гейбл

Досье «ИК»

154 Вся «оскаровская» рать

Открытые границы

Материалы «круглого стола» (Австрия)
161 **Рон Холлуэй**. Возможности кинопроизводства
163 **Георг Зееслен.** Эстетическое и материальное
165 **Карл Зирек.** Открытость и ограниченность
167 **Эстер Крумбахова.** Кино, магия и противостояние
169 **Кора Церетели.** Выжить, сохранить самобытность
170 **Россен Милев, Стамен Стаменов, Стефан Николов**. Трудные времена
171 **Йозеф Траппель.** Производство и технологии
172 **Христиан Цеендер.** В борьбе за существование

174 **Summary**

Оформление художника
Е. Добровинского

Компьютерная верстка
Н. Кудрявцевой

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 28.07.94
Подп. к печати 1.09.94
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч-изд. л. 17,63
Заказ 421.
АО «Рекламфильм»,
Москва, Палиха, 10.

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Впервые в мире

в 1994 году выйдет в свет журнал

«Синопсис»

- это новое международное ежемесячное издание драматургов!
- это постоянно действующий конкурс драматургических заявок!
- это международный литературный агент, который поможет вашему произведению обрести судьбу на экране и сцене!
- это международное литературное агентство, охраняющее авторские права!

«Синопсис» —
это ваш шанс на успех!!!

Подробнее см. «ИК», 1994, № 3.

© Журнал «Искусство кино», 1994
«La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»

Война окончена?

II съезд кинематографистов России был замечен общественностью и сразу же породил сопоставление со знаменитым Пятым. Тот съезд СК СССР в апреле восемьдесят шестого, когда ничто еще не предвещало столь скорый развал империи, подхлестнул процесс начинавшейся перестройки: Союз кинематографистов стал ее мощным коллективным лидером.

В апреле девяносто четвертого правопреемники творческого союза, стяжавшего славу «прораба перестройки», тоже отважились на поступок, политический смысл которого очевиден, как его ни толкуй. Неподкупный барометр общественного мнения — молва мгновенно отреагировала на событие, назвав двухдневные бдения в Доме кино «съездом побежденных» и «лучшей постановкой Сергея Соловьева». Пресса старалась писать о съезде объективно, но дистанцированно. И не заметила, что II съезд, явивший в паре с историческим V классическую схему «революция — реставрация», все-таки наследовал традицию радикализма: застолбил свое место в авангарде общих политических тенденций дня. Еще был в стадии проекта Договор об общественном согласии, а кинематографисты — на своей территории — худо-бедно, но первыми воплотили его в жизнь. В президиум усадили мэтров, докладчик — председатель СК России С.А.Соловьев принес извинения тем, кого в полемическом задоре обидели радикалы на V съезде, призвал всех быть взаимно вежливыми и объявил «гражданскую войну» оконченной — в пределах российского СК.

Солидная часть доклада была посвящена убыткам — экономическим, производственным и моральным, которые возникли в результате революционных преобразований. Способ по крайней мере частичной их компенсации Соловьев увидел в примирении ожесточенно воюющих сторон и восстановлении легкомысленно разрушенных связей и отношений с госструктурами. Последние в таком случае должны вернуться к тезису: из всех искусств важнейшим является кино. Во всяком случае, осознать свои обязательства перед кинематографом как частью национальной культуры. То есть щедрее дотировать, субсидировать и социально защищать. Ибо «фильм — не только рыночный товар. Прежде всего он необходим нам как факт отечественной культуры». Но кто и в каких объемах должен получать дотации, может ли государство, как прежде, нести бремя всех кинематографических расходов? Выступавший в прениях председатель Роскомкино А.Н.Медведев скептически оценил возможность возвращения к прежней системе государственного финансирования кино.

Одно положение доклада было принципиально спорным: «нет кризиса отечественного кино, есть кризис отечественного проката». Съезд обошел стороной этот важный тезис, точнее, первую его часть, как бы не услышав ее. Выступления, прозвучавшие с трибуны, в творческую дискуссию не сложились. Они напоминали скорее устный мартиролог, перечисление «взаимных болей, бед и обид». Причиной ли тому общий неконструктивный настрой и апатия как следствие пониженного общественного тонуса либо слишком жесткий сценарий прений, исключивший неожиданные повороты сюжета, но съезд не был расположен ни к анализу ситуации в кино, ни к выслушиванию альтернативных мнений. Две-три попытки такого рода успеха не имели.

Создавалось впечатление, что люди в зале всерьез поверили: еще чуть-чуть, еще немного — и они во второй раз войдут в ту воду, из которой по глупости вышли; что, как в былые времена, государство спишет убытки; что потерянный рай можно вернуть. Поверили и решительно не хотели слушать постылые аргументы «против». Коллективный рецидив утопического мирочувствия немедленно принял организационные формы. Делегаты по доброй воле отказались от демократической процедуры тайного голосования и провели выборы правления открытым способом.

Такое единомыслие и единодушие действительно напоминали совместный выход на поклоны, о котором в своем докладе говорил Соловьев, цитируя Сергея Юрского: «когда все кончено, свет начинает прибывать. «Музыка играет так весело» — и вот тут-то герои завершенной истории берутся за руки и дружно кланяются под аплодисменты. По ритуалу поклонов за руки берутся чистые души и убийцы, инженю и коварнейшие любовники. Больше они не интриганы и не завистники, не неблагодарные дядья и не невинные невесты — они снова просто актеры, которым вместе выпало до конца разыграть эту драму».

Что говорить — метафоры и прочие тропы украсили доклад. Но не пытаемся ли мы опять — на сей раз уже в пафосе примирения — столь поэтичным способом уклониться от императивов реальности? Стоит ли не замечать, что на съезд практически не были избраны молодые кинематографисты, ибо старшие коллеги не доверили им мандаты? В этом смысле поспешное, списочное кооптирование молодых в новый секретариат СК представляется чистейшим политическим демаршем. Голос молодых, в сущности, не прозвучал на съезде, который никак не способствовал выявлению новых лидеров. А выдвижение лидеров по разнарядке (плюс безответственные выкрики из зала) обернулось фикцией, не лишенной комического оттенка даже для самих вновь избранных молодых секретарей. Всем известно

и то, что делегатом съезда не был избран Алексей Герман — по недоразумению, как было объяснено с трибуны. Не было среди делегатов съезда и Андрея Смирнова.

Среди дружно вышедших на поклоны, в общем-то, недосчитались многих, играющих отнюдь не второстепенные роли в нашем кинематографе.

Конечно, худой мир лучше доброй ссоры. Никто не сомневается в необходимости согласия, примирения или, по крайней мере, перемирия. Но вопрос, как всегда, в средствах, в том, что согласие, так же как и новое мышление, невозможно декретировать, ввести приказом с такого-то дня. Опыт большой политики достаточно ясно показывает, что согласие, воссоздание неосторожно порушенного в пылу преобразований (в том числе и государственных рычагов управления) требует времени, кропотливой работы, вдумчивого анализа всех противоречий и даже, если хотите, капризов. Только так, медленно и скрупулезно, можно создать приемлемую для всех заинтересованных сторон основу, на которой мог бы возникнуть цивилизованный плюрализм. Согласие — это прежде всего процесс, в отличие от исторического штурма, смысл которого, думается, по-прежнему внятен всем, кто распрощался с коммунизмом.

II съезд кинематографистов России, при всех неловкостях и издержках, мог бы положить начало процессу согласия и стать значительным событием, дающим импульс долговременной и продуманной политике. Интерпретировать же II съезд как уже достигнутый результат, как согласие во плоти, значит изрядно затруднить реальное примирение, сближение разноречивых позиций.

Идиллические поклоны всей труппы, по всей видимости, будут отложены на неопределенное время, а на авансцене, взявшись за руки, будут стоять лишь некоторые из исполнителей, в то время как за закрытым занавесом продолжится еще отнюдь не закончившееся драматическое действие.

«Искусство — это прекрасное и радостное дело»

Сергей Соловьев, *режиссер, председатель Союза кинематографистов России*. Если говорить о существе того, что с нами всеми происходило, — это прежде всего разудалый, бездумный и бессмысленный развал всех традиционных связей, судорожные индивидуальные попытки удержаться на плаву в одиночку или в коллективных структурах, почти всегда уголовных, наше общее стремительное обнищание, потеря перспектив и надежных контактов с жизнью, неминуемо следующая за всем тем апатия. Рядом с этим мы наблюдали чьи-то искренние, но почти всегда непопулярные попытки реформировать общество; с другой стороны, предпринимались фальшивые и внеисторические усилия обратить нас вспять. То и другое было для нашего союза вовсе не только отвлеченными политическими играми на кремлевском воздухе — из этих игр и сложилась наша профессиональная судьба. Эти забавы и образовали эмоциональный климат, в котором мы прожили несколько лет.

...Ни на внезапно явившегося к нам мессию, ни на сверхавторитетного вождя, который усилием воли решит за нас все наши проблемы, рассчитывать нам по-прежнему не следует. Давайте, пусть и отчаявшись, вновь попытаемся поверить в наш коллективный разум, в некую предполагаемую коллективную энергию добра и уважения, направленную друг на друга.

...Еще в боевом пылу V съезда с судорожной и непримиримой принципиальностью мы разделились на молодых и старых, прогрессивных и регрессивных, талантливых и не очень. Разделы множились с неправдоподобной кроличьей быстротой и всем блистательно удавались, сепаратистская дидактика имела шумный эстрадный успех, сея первое наше недоверие друг к другу, иногда уже принося первые плоды будущих судов и вражды...

Собрание цитат подготовлено по стенограмме II съезда кинематографистов России (16—17 апреля 1994 года).

...В результате трех лет сидения на своем стуле я так и не могу сообщить вам со всей определенностью: бедны мы или не совсем. Потолок, который вот-вот обрушится на нас в Белом зале союза, говорит о том, что мы не просто бедны — мы нищие. Однако реклама ночного шоу «Арлекино» решительно убеждает нас в обратном... Какими же суммами на самом деле располагают самостоятельные предприятия союза и куда их тратят, я не знаю. За три года выведать это нам не удалось...

...Уже приходится слышать публичные заявления наших коллег: мол, Бог с ним, с этим союзом, дряхлым сталинским последышем, который уже еле дышит, откидывает галоши, превратившись в ритуальный зал, откуда вот-вот вынесут последние раритеты, а потом и более молодых, но уже вполне бесперспективных паразитов-переростков среднего кинематографического возраста. А раз так, то «не доставайся же ты никому»... Особенно ясно высказался наш недавний руководитель Андрей Смирнов. Цитирую: «В нашем союзе более семи тысяч человек, большей частью это люди неквалифицированные, неодаренные, и я не вижу никакого морального оправдания паразитическому существованию этой огромной армии бездельников». Сказано сильно и определенно. Оставив на совести автора характер лексики, должен заметить, что основная масса живых и способных к активному творческому труду членов нашего союза придерживается прямо противоположной точки зрения. Как некогда справедливо заметил Иешуа Пилату у Михаила Афанасьевича Булгакова, перерезать волосок уж, наверное, может лишь тот, кто подвесил. Ни Смирнов, ни кто-то другой из резвых критиков «волоска» этого не подвешивал.

Моя личная точка зрения сводится к тому, что наш союз я немедленно передал бы в ведомство охраны памятников, чтобы, бережно восстановив утраченную культуру, охранить его от любого зуда поспешного реформирования...

...Но почему, скажите, местонахождением руководства Конфедерации Союзов кинематографистов непременно должна быть Москва? Не разумнее ли, чтобы руководство КСК располагалось там и на тот срок, откуда и на сколько выбран ее руководитель?

...Для чего мы морочим голову и без нас ошалевшим московским и российским руководителям? В течение нескольких лет они с диким трудом и нечеловеческим напряжением разбирались, кто такие и чем отличаются Московский союз и Российский, а сообразив это, все-таки не могли уразуметь, что же тогда такое Конфедерация, кого слушать, кто главнее, если все — кинематографисты, все толкутся в Москве, чего-то требуют, чаще всего разного, иногда случается — и противоположного... Временами создается впечатление, что мы просто сознательно норовим свести с ума наших руководителей. Вы понимаете, почему с такой черепашьей скоростью рассматриваются наши предложения? Я иногда удивляюсь, что они вообще рассматриваются. В некоторых случаях от нас вполне можно рехнуться...

...Даже самый поверхностный анализ цифр говорит, что спада производства, характерного для всей российской промышленности, в кинематографии не произошло. Это само по себе удивительно. Анализ итогов фестивалей тоже не дает возможности сказать, что качественный уровень нашей продукции снизился... Что же произошло? Отчего мы постоянно говорим о кризисе? Резко изменилась формула «среднего фильма». Ее отличительные качества — та самая постперестроечная порночернуха с социально-рвотным эффектом и густым помоечным запахом. Люди, снимающие эти фильмы, большей частью новые... Большинство из них как таинственно появились, так таинственно и исчезают. Раздаются вполне разумные голоса: «Почему бы не запретить «кинематографическое знахарство» на уровне закона?» Однако вопрос, к сожалению, не так прост.

...Такой уморительной высокомерности, развязности и безграмотности в оценке наших картин, которая исходит сегодня на газетные и журнальные страницы Бог знает от кого, ни при каких самых страшных, самых усатых и полосатых Сталиных наблюдать не приходилось... К сожалению, эти тенденции начали проникать и на телевидение.

...Решением жилищной проблемы и социальной помощью молодой семье по-прежнему не пахнет, а видик в подворотне не поставишь. В кино же пойти по-прежнему можно. А качество того, что там показывают, что мы тут с благородной дрожью в голосе и сверхсерьезным выражением лица пытаемся обсуждать: художественно там все или не очень, зовет к высоким духовным идеалам или совсем наоборот, — сегодня имеет вполне десятое значение. Показывать можно все равно что. Лучше проглатывается, конечно, про голых баб или стрельбу по лбу, но можно и про родную российскую жизнь, которая, кстати, по количеству голых баб на экране давно перехлестнула все мировые стандарты и сравнялась с общественной баней в час аншлага; да и по количеству дыр в голове товарища мы тоже уверенно вышли вперед. Поэтому вовсе не следует удивляться качеству и тематике среднего отечественного фильма — он вполне отвечает массовому запросу среднего зрителя сегодняшнего кинотеатра...

Не хочу скопом обижать всех прокатчиков... Говорю о порочной, смертоносной для кинопроизводства системе проката, частью федерального, частью регионального, не то приватизированного, не то просто украденного... Мы сами способствовали превращению отечественного кинопроката в бесстыдную и отвратительную общемировую кинематографическую помойку. Оттуда и корни нового поколения наших улиц — идут манкурты, эту помойку доверчиво заглотившие. Вот первоначальный итог нашей рыночной экономики в кинопрокате.

...Впрочем, наши оппоненты и сегодня пытаются рассказать нам сказку про чудеса рынка, который — только начни мы снимать картины лучше американских, без всякого противного Госкино и государственных чиновников — сам по себе все уладит, поставит на свои места. Нет. Ничего этот рынок не уладит. И не поставит. И картин рыночнее американских мы в обозримом периоде снимать не начнем. И не нужно, наверное. Мы в России, а не в Америке. И фильм — вовсе не только рыночный товар. Прежде всего он необходим как факт отечественной культуры.

...Роскомкино — опробованный и надежный механизм участия государства в наших делах.

...Увы, реальная жизнь отечественного кино сложилась так, что государственное телевидение — это последний на Руси интеллигентный кинотеатр, на который в пору разрухи кинопроката ложится колоссальная культурная ответственность. Экран этот — и массовый, и элитарный. Появись сейчас новый Тарковский, он пришел бы только на телевидение — в кино ему сегодня делать нечего. И документальное кино, вся сфера неигрового кино — наша национальная культурная гордость — это кино погибает и окончательно погибнет, если мы не скоординируем наши действия. Не в интересах ведомств — в интересах культуры.

...Самое бессмысленное, тяжелое и абсолютно бесперспективное, что от этих лет осталось в душе и в памяти, — наша гражданская война, то явная, то тайная гражданская война друг с другом. Как говорит Боря Гребенщиков, мы воевали сами с собой. Лично я больше не ступлю ногой в союз с целью воевать с кем-нибудь, как бы они ни были, с моей точки зрения, не правы. Устал и знаю, что побед в этой войне быть не может... Не стану сейчас настаивать на том, чтобы мы вспомнили великую окуджавскую строку «Возьмемся за руки, друзья». Она слишком возвышенна и романтична для нашего обыденного времени. Я напомню вам другое наблюдение, сделанное Сергеем Юрским. Рассуждая в одной из статей о катарсисе в драматическом спектакле, он сконцентрировал внимание на моменте поклонов, когда все кончено и свет начинает прибывать, и герои завершенной истории берутся за руки и дружно кланяются под аплодисменты. По необходимости ритуала поклона за руки берутся чистые души и убийцы, инженю и коварнейшие любовники... Они больше не интриганы и не завистники, не неблагодарные дядья и не невинные невесты — они снова актеры, которым выпало вместе разыграть эту драму. В нашем союзе мы прожили свою жизнь. В нашем союзе сегодня начинают жизнь новые молодые поколения, которым лицом к лицу встречаться с XXI веком. Хочу поделиться: большинство из нас до этого времени тоже дотянут. Но уже сегодня совершенно ясно: в последний день века нынешнего нам все равно придется кланяться вместе.

Владимир Бортко, *режиссер.* ...Затраты на производство самого дешевого отечественного фильма сегодня составляют 400—500 миллионов рублей. Для того чтобы фильм просто окупился, затраты на него не должны превышать 30—35 миллионов. Не нужно быть экономистом, чтобы констатировать не кризис, а гибель национального кинематографа, когда ни одна, пусть самая кассовая картина даже теоретически не может оправдать себя. Съемки оказываются в зависимости от доброты спонсора, который знает, что никогда не вернет своих денег; работа над фильмом становится мартышкиным трудом без конечного результата, ибо никто его не видит. По существу кинематограф превратился в трату частных или государственных средств, дающую возможность определенной части людей, называемых кинематографистами, как-то, какое-то время существовать. Честнее и дешевле было бы получать зарплату, ничего не снимая.

...Мы не должны проходить мимо факта, что ныне кинематограф находится в неорганизованно-хаотическом состоянии, выгодном только прокатчикам американской продукции и теневикам. Мы должны ясно осознать, что сейчас союз как организация, не изменившая своей сущности с 50-х годов, существует неизвестно для чего. Я вовсе не предлагаю разогнать союз — я предлагаю сделать что-то, чтобы он нам с вами помогал.

Валерий Савчук, *кинодраматург.* Свердловская киностудия нежданно-негаданно свалилась в долговую яму трехмиллиардной глубины. Почему нежданно-негаданно, объяснять не нужно — все знают, что сегодня директора киностудий стали своего рода помещиками, ни

за что не отвечающими, но выколачивающими доходы из государственной собственности и ни перед кем не подотчетными. Одна незадача — на каждого такого директора приходится столько ясноглазых мальчиков с автоматами, что вся коммерция оборачивается векселями, за которые должны расплачиваться мы с вами. Студия рушится. Ее оккупировали коммерческие структуры. Вот мы уехали на съезд, а там уже начинают разбирать пульты... Я не говорю, что вся вина за это лежит на Роскомкино... Но комитет, по-моему, уже потерял контроль над отраслью. Его роль в основном сводится к дележке бюджетного пирога: этому дала, этому дала, а этому не дала. И все реже встревает в это дело союз — видимо, боясь, а вдруг и «мой» палец не загнут.

...Мы уже перестали смотреть на экран, обсуждать фильмы — больше сочиняем речи и документы.

Андрон Михалков-Кончаловский, *режиссер.* ...Как говорится, бедность объединяет, а богатство разъединяет. И разделение это неизбежно. На тех, кто работает, и тех, кто не имеет работы.

...Идея С.Соловьева не давать работы тем, у кого нет диплома, наивна. Можно и с дипломом снимать ужасное кино, а можно и без диплома снимать приличное, хорошее. Люди учатся и в процессе съемки.

...Где достать деньги? Тут у меня сразу возникает вопрос: «А куда они делись?»

Первый источник денег — это рынок. Чьи кинотеатры? Почему они вдруг стали ничьими или частными? Нужен контроль. Кинокомитет помочь не может — там три с половиной человека. Только союз может что-то сделать — с его мощью, с его знакомыми начальникам именами и лицами... Вообще происходит определенный распад — медленное, длительное падение в пропасть. А слон большой. Он еще не знает, что он мертвый, но продолжает падать... Пока не упорядочится все в стране, не упорядочится и кинематограф. Вообще богатеют всегда в тишине. «Как дела?» — «Ничего...» А потом смотришь — он уже в «мерседесе» едет. Нужно понять, как получить контроль за кинопрокатным рынком. Нужно попросить, чтобы телевидение делилось с кинематографом частью полученных денег. Куда идти? К президенту, к царю — тут ничего не изменилось...

И третий источник финансирования. Нужно добиваться, чтобы деньги, вложенные в кино, освобождались от налога. Ведь речь идет не о том, чтобы зажить хорошо, а о том, чтобы выжить.

...Мы действительно превращаемся в страну третьего мира. Особенно в том смысле, какая продукция сваливается на мозги наших молодых людей. Необходимо создать какого-то рода цензуру, которая защитила бы наш рынок от американской агрессии.

Армен Медведев, *председатель Роскомкино.* ...Вся наша система оказалась заложником ситуации, когда студии не занимаются реализацией своих картин, переложив эту заботу на перекупщиков. Только один пример: «Маленький гигант большого секса» был перекуплен за 15 миллионов позапрошлогодних рублей, а на рынок выставлен за 60. Когда мы говорим о жуткой дороговизне и неокупаемости фильмов, нужно думать и об этом...

...Что касается неигрового кино, надежда на телевидение эфемерна. Телевидение не сможет сегодня взять неигровой кинематограф под свое крыло.

...Любое давление на Роскомкино в том плане, что, мол, не помогайте независимым студиям, а помогайте только нам, государственным, бессмысленно. Снова втолкнуть всё и всех в старое прокрустово ложе не удастся. Другое дело — принятие антимонопольных мер, поддержка некоммерческих студий. Говорят о том, чтобы передать неигровые студии Союзу кинематографистов. Не в первый раз говорю — берите. Но ведомственное переподчинение ничего не даст. Нужно менять климат. Потому что все уже дошло до какого-то маразма. Когда умер Николай Афанасьевич Крючков и звонили на «Мосфильм» с просьбой сделать его фотографию для панихиды, там ответили: «Заплатите. За так сейчас никто не работает». Если не будет оздоровлен климат — все обречено на вымирание. Прежде всего студии — бывшие гиганты.

Давайте разберемся, в чем ваша государственность. Жить по двойной бухгалтерии: с одной стороны, добиваться бюджетного финансирования, с другой — драть с клиентов, как не дерет ни одна крутая лавочка, — долго не получится.

...Есть предложения акционировать или приватизировать наши кинофонды, классику. По этому поводу скажу: пока от меня что-либо зависит, этого не произойдет, я буду отбиваться до последнего.

...Действительно, самое страшное, что сегодня происходит, — это ползучая приватизация. ...Еще два года назад директора кинотеатров говорили: «Мы сами по себе, никакое руководство нам не нужно». Сейчас убедились — и последний кинорынок это показал, — что в одиночку ничего не сделаешь. Ходили толпы нервных, озлобленных покупателей, у которых не хватало денег даже на мусор, который и так достаточно представлен в нашем прокате. Нет денег! А восстановить старый прокат в виде главка, в виде глобального государственного финансирования вряд ли возможно.

...Надеяться на бюджет бесполезно.

...Я не согласен с С.Соловьевым, когда он говорит — «обращение к президенту», «обращение к правительству», обращение туда, сюда... Мы много времени на этом потеряли. Мы запутались. Уже сами не знаем, какой нам нужен, например, закон о кино. Те два-три варианта закона вызывают одинаково яростное приятие и неприятие даже в среде самих кинематографистов. Почти по Шукшину: «Что ж ты собираешься всюду писать, смешить прокурора. Ты сначала с собой разберись».

...Уж как трудно было сосуществовать некогда с тем же Элемом Климовым или с Андреем Смирновым, но это было счастливое время, потому что делалось дело, и я, государственный чиновник, относился к союзу с завистью и пиететом — как к некоему интеллектуальному полю. Союз не был административным органом — здесь был сконцентрирован весь интеллект перестройки, общества, демократии.

Юрий Богомолов, *кинокритик.* Доклад С.Соловьева показался мне чрезвычайно популистским и эклектичным. Мне кажется, его сквозная мысль — такая ностальгия по социализму. На V съезде мы тоже были недостаточно честны. Говорили, что хотели бы улучшить социализм, а на самом деле стремились к капитализму. Сейчас говорим, что просто хотим улучшить капитализм, который имеем в дикой форме, а в действительности стремимся обратно в тот же социализм. Все еще видим социалистические кущи. И все еще надеемся на патронаж всесильного государства. А это уже невозможно: либо то, либо другое. Тогда мы как бы не поняли, за что боролись, а сейчас как бы не понимаем, на что напоролись. Нам казалось, что мы боремся с идеологией государства. Но государство само по себе есть идеология. И она сегодня пронизывает буквально все желания — искать защиту у президента, у правительства, у бизнесменов... Попытка смешать социализм и капитализм в нашей сегодняшней практике чрезвычайно опасна и бесплодна...

Рустам Ибрагимбеков, *кинодраматург.* Я уполномочен говорить от имени субъектов Конфедерации Союзов кинематографистов. Сам я нахожусь в раздвоенном состоянии, ибо связал свою жизнь с российской кинематографией, как мне кажется, навсегда. Мы хотим вам заявить: «Ваш съезд — наш съезд». В том смысле, что мы ждем от вас решений, направленных не на разрушение, а на созидание. Сергей Александрович, призывая нас к миру и дружбе, со свойственной ему элегантностью и доверительностью интонации как бы вскользь бросил в наши ряды страшную бомбу, которая свидетельствует или о полной юридической неграмотности, или же об определенной злонамеренности... Невинная фраза о том, что нужно объединить Киноцентр с Кинофондом, одновременно с заявлением, что пора кончать войну, означает яростный, пламенный призыв к войне. Потому что невозможно объединить ООН с Мосторгом. Киноцентр — это международное акционерное общество, все национальные кинематографии являются его акционерами. Кинофонд — это российская организация. Объединение возможно только через суд, то есть через новую войну.

Эльдар Шенгелая, *режиссер, председатель СК Грузии.* «...Если нас, ваших старых коллег и друзей по союзу, пригласили для того, чтобы сказать, что мы больше не нужны, — не стоило тратить столько средств на подобные похороны. Хочется напомнить, что Конфедерация объединяет ваших товарищей, которые на протяжении десятилетий состояли с вами в единой творческой организации, строили ее материальную базу, а российские кинематографисты являются, в свою очередь, учредителями и членами Конфедерации... Мы надеемся, что в деле возрождения отечественного кино нашим духовным очагом по-прежнему будет Москва, один из мировых кинематографических центров. И мы, кинематографисты, независимо от географических границ и гражданства, сохраним единое культурное пространство с его традиционной столицей — Москвой»[1]. Я, честно говоря, гордился тем, что мы опередили политиков. Мы сохранили какое-то единство в форме Конфедерации. Я просто хочу напомнить докладчику, что культура — это прежде всего традиции. Где нет традиций, там нет культуры.

Семен Аранович, *режиссер.* ...Мы могли бы с благодарностью вернуть все указы президента только за одно: вы помните, год-полтора назад было положение о том, что все, кто вкладывает деньги в искусство, освобождаются от налогов. Вокруг нас вертелись десятки различных организаций, и было легко. И вдруг все кончилось, потому что оказалось невыгодно правительству — дескать, деньги уходят как бы из их кармана. Мне кажется, не нужно придумывать никаких указов, а если есть желание помочь кино, то должно быть, с одной стороны, финансирование через Роскомкино, а с другой — снижение налогов тому, кто помогает кинематографу. Больше ничего не надо. Это и будет настоящий рынок.

Савва Кулиш, *режиссер*. Мне кажется, что все это мне снится. И очень хочется проснуться. У меня ощущение, что мы вернулись в 1985 год. На сцене сидит уважаемый мною человек — ему скучно, он засыпает. И в 85-м году ему было безумно скучно, он проснулся, только

---

[1] Из обращения к съезду, подписанного Р.Ибрагимбековым, Э.Шенгелая, Х.Нарлиевым, М.Беликовым и другими. — *Прим.ред.*

когда уже состоялись выборы. Одним из главных обвинений, которые мы тогда выдвинули своим товарищам, было обвинение в том, что они объединили огромное количество должностей. То же самое происходит и сегодня. Ведь у любого человека должны быть возможность и шанс обратиться за поддержкой, но нельзя, чтобы повсюду, куда бы он ни обратился, он встречал одно и то же лицо...

...Доклад, по-моему, ужасен — он абсолютно пуст, в нем нет ничего по существу. Вроде бы правильные выводы, действительно велась работа, несомненно, люди работали очень много и в трудных условиях, но практически мало чего добились. Обращения дали результат, близкий к нулю. Перспективы никакой нет. Концепции нового союза тоже нет... Меня устраивает только одно: во что бы то ни стало нужно сохранить союз, каким бы он ни был, даже в том достаточно грустном состоянии, в котором он сегодня пребывает. Потому что все-таки есть надежда, что произойдет некое движение вперед...

Александр Бородянский, *кинодраматург, и.о. председателя совета МАО «Киноцентр».* ...Мне не нравятся наши постоянные отношения с секретариатом СК России. Вроде бы на словах мы друзья, обнимаемся, целуемся, часто пьем на всяких встречах. Но нередко происходят странные вещи: мы о чем-то договорились — потом оказывается, что нет.

...Объединить российскую часть собственности с Кинофондом невозможно юридически. По уставу Международного акционерного общества собственность Российского СК внесена в МАО на срок 50 лет. Этим же уставом предусмотрено, что любой союз может выйти из МАО, но забрать при этом свою собственность он уже не может. О подобных вариантах нужно было думать, когда ставили свои подписи под текстом устава. Другое дело, если мы соберемся по этому поводу еще раз и добровольно — не ставя друг другу ультиматумов, не заставляя друг друга хлопать дверьми — договоримся пересмотреть доли каждого союза в собственности МАО. Иначе в самом деле нужно снова начинать судебные процессы...

По поводу ресторана «Арлекино» — чтобы не было недомолвок и сплетен — информация, которую любой может проверить по балансовым отчетам. В первое время он действительно приносил огромную прибыль. В первый год было 500 тысяч долларов. Теперь ситуация изменилась (это понятно по общей ситуации в стране). За прошлый год «Арлекино» должен нам всего 8 тысяч долларов. В связи с тем, что наша прибыль такая маленькая, мы заключили договор с фирмой «Арманд», выйдем из соучредителей совместного предприятия «Арлекино»: они будут арендовать у нас это помещение — мы получаем за это миллион долларов, которые уже заложены в производственные сметы. Что касается ночного шоу «Арлекино» — оно известно в Москве как самая респектабельная дискотека, приносит 320 тысяч долларов в год и, кстати, позволяет Киноцентру осуществлять серьезные культурные программы...

Геннадий Лысяков, *режиссер, первый секретарь Дальневосточного отделения СК России.* Вероятно, это беда многих региональных отделений — мы остались без имущества. С одной стороны, мы и сами даже были вынуждены расстаться с его частью, чтобы поддерживать членов союза и своих пенсионеров. С другой стороны, не без участия Киноцентра значительная часть собственности как-то стала уплывать из-под нашего контроля, как, например, в Хабаровске. Руководство Киноцентра дало своему местному отделению возможность, забрав все основные средства, создать — вместе с государственной организацией — собственный Киноцентр, который теперь работает только на себя. Ни Союз кинематографистов России, ни Дальневосточное его отделение при этом ничего не имеют. Это называется «распорядились имуществом». Должна быть создана комиссия, которая разобралась бы в подобных вопросах...

Алексей Соколов, *режиссер.* ...Говорят, что цыплят по осени считают. Осень кинематографа, увы, наступила. Мы недосчитались двух видов кинематографии — документального и научного. В плачевном состоянии находится и художественное кино, как бы ни пытались нас убеждать в том, что ситуация в какой-то степени благополучна. Если фильмов не видит зритель — они мертвы. Конечно, хорошо, что был принят закон об авторском праве. Хорошо, что при скудном бюджете находятся деньги на то, чтобы помочь похоронить товарища. Но если бы положение в кино было действительно благополучным, в порядке было бы все — и вопросы социального обеспечения, и вопросы загруженности студий... Союз кинематографистов с задачей спасения национальной кинематографии не справился...

Евгений Жариков, *президент Гильдии киноактеров.* ...Вместо того чтобы единой семьей авторов и соавторов решать наши общие проблемы, мы продолжаем спорить между собой — кто из нас авторитетнее. Ну попробуйте выбросить из процесса создания фильма одну из творческих профессий — что из этого получится? Тем не менее ходоки от кинематографа в правительство и парламент теряют по дороге то один отряд кинематографистов, то другой... Почему актеры не должны участвовать в разработке и утверждении важнейших документов? Почему мы не должны быть полноправными субъектами авторского права? Все нужно делать вместе.

...На меня вышли представители московской областной организации кинопроката и некоторые директора кинотеатров. Как выясняется, не все хотят открывать у себя казино, бары, торговые

палатки и прочую ерунду. Хотят работать с отечественной кинопродукцией, но не все могут купить наши фильмы. Их предложение таково — дайте нам фильм как бы в долг, сколько-то денег его прокат обязательно принесет; давайте вместе устраивать премьеры, развернем хорошую рекламу... Часть заработанных денег прокат будет возвращать по договору. У меня полный портфель подобных заявлений. Люди столкнулись с местной мафией, которая пытается прибрать к рукам здания кинотеатров, и хотят устоять перед ней.

...О Театре киноактера, которым мы всегда гордились. Начиная с 1990 года гордиться стало нечем. Начались конфликты, переходящие в локальную гражданскую войну. Актеры судились с дирекцией и друг с другом. Стыдно? Да. Теперь положение несколько стабилизировалось. Но я призываю провести общую конференцию по театру и решить все проблемы мирным путем, не нанося друг другу боли и обид...

Валерий Усков, *режиссер.* ...Родина там, где хорошо живется. Мы приближаемся к такой родине, где на одного новорожденного — пять покойников, где дома продаются вместе с жильцами. А на экранах — маги, волшебники, колдуны, предсказатели — сплошной шабаш, над которым раздается звонкий детский голос: «Я стал миллионером, во́ повезло!» Театр абсурда. С политических нар мы попали на уголовные... Кино — настоящее, серьезно поддержанное государством кино — должно быть нашим мощным оружием, катализатором и амортизатором истории. Оно могло бы спасти всех нас от очень и очень многого...

Эдуард Володарский, *кинодраматург.* ...Об искусстве сейчас говорить не приходится. Но я и не сторонник того, чтобы удариться в панику: ах, у нас кино развaленное, жуткое, ужасное!.. Оно и раньше на таком уровне было. Когда мы вспоминаем — мы вспоминаем шедевры, но забываем про море «порнухи». Только тогда это называлось «нужным фильмом», «полезным фильмом». Но в пропорциональном отношении общая картина была той же самой. Бывают спады — бывают подъемы. Я лично верю, что все образуется...

Станислав Ростоцкий, *режиссер.* ...Я многого сегодня не понимаю. Каким образом за такое короткое время одну из самых доходных отраслей производства, каким всегда был кинематограф, удалось превратить в самую убыточную? Каким образом наш кинематограф, который во всем мире считался самым высоконравственным, что отмечал даже папа римский, за такое короткое время удалось превратить в самый безнравственный в мире? Каким образом наш великий кинематограф, который всегда определял многое в мировой киноэстетике, удалось превратить в жалкий подражательский кинематограф? Я не утопист и прекрасно понимаю: все, что произошло, связано не только с кино и Союзом кинематографистов. Не в наших силах и даже не в силах следующих поколений вернуть прошлое...

...Да, у нас не было Беловежской пущи — у нас был V съезд. Но надо понять, что сейчас уже все — даже все государства СНГ — пытаются как-то объединять усилия. Я никогда не понимал, почему Союз кинематографистов должен разваливаться так же, как развалилось государство. Но я хочу также сказать и Рустаму Ибрагимбекову, и Эльдару Шенгелая, и другим, что нельзя вести себя так непоследовательно. Мы же помним ваши речи. Мы же помним, как вы требовали самостоятельности, требовали, чтобы никто не вмешивался в ваши дела. Говорю это не для того, чтобы рождать конфронтацию. Но будучи сторонником общего Союза, я замечаю: как только Россия хочет стать самостоятельной, России говорят: нет, подожди...

И еще одно. Мы все время требуем льгот для культуры... Но культуру ли мы производим? ...Я считаю себя родоначальником эротического кинематографа: мой фильм «Дело было в Пенькове» был запрещен для показа детям до шестнадцати лет, и я этим ужасно гордился. Но простите меня, разобраться с тем, что такое эротика, а что такое порнография, можно. Симпозиумы собирать по этому поводу не нужно.

...И вот опять же все время говорят: «Не нужно идеологии». Господи, да все американские картины — высокоидеологичны. Но что они проповедуют? Ну ладно, не буду.

...Хоть убейте, но не могу и про это не сказать. Самое главное мое огорчение — очень мало среди нас молодежи. «Порвалась связь времен...»

Владимир Хотиненко, *режиссер.* Кинематографическая жизнь, о которой мы печемся, будет продолжаться независимо от того, какая работа проводится в союзе. И лично я — как представитель молодых — могу сказать: какое мне до этого дело, мне кино снимать. Но мне не хочется жить по сценарию, который мне навязывает жизнь... Ничего страшного, что здесь нет молодежи. Молодым интереснее снимать.

Всеволод Шиловский, *актер, режиссер.* Нужно принять единый устав и кончать сквалыжничество между подразделениями союза. Все остальное — гибель и союза, и всех нас. Когда говорят, что нужно подразделяться... Поверьте, десять рублей на троих лучше, чем три на одного. И мы должны добиваться исполнения своих требований. Да, где-то унижаться, что-то отвоевывать. Пускай ненавидят, зато боятся. В этом зале сидят

талантливейшие люди, но каждый в одиночку — никто. Все может решить только единый, мощный союз.

Юлий Гусман, *режиссер.* Продолжая тему, которую от имени молодых затронул мой ровесник Хотиненко, скажу. Мне всегда казалось, что хуже нашего секретариата, хуже этого сброда может быть только ад. Я провел в нем шесть лет в ежедневной войне. Я просто рыдал. Но попав 12 декабря в Государственную думу, я теперь знаю, что наш секретариат, наш союз — сборище гениев и титанов, райские кущи, где отдыхает душа и радуется сердце. Но куда девается весь этот пыл свободного сообщества, раз в четыре года собирающегося покритиковать? Как только избирают секретаря, одни — как молодые мои ровесники — не работают вообще, другие тут же приходят с «конструктивной критикой», а пашут несколько человек. В этом секретариате масса недостатков. Но слава Богу — и благодаря страсти Соловьева к консенсусу — нащупан хрупкий путь согласия. И попробуй он не пройти.

Игорь Войтенко, *режиссер.* Здесь, в стенах московского Дома кинематографистов, не раз устраивались политические шоу в поддержку нынешней власти и курса шоковой терапии. Но ни разу не был жестко поставлен вопрос о выживаемости кинематографа и социальной защите членов союза и работников отрасли. Студии на глазах стареют и ветшают. Они до сих пор не отнесены к организациям культуры, а государство непомерными налогами обрекает нас на вымирание. Конечно, оно не развалится без научно-популярного и учебного кино. Но без них, напрямую работающих на просвещение и культуру, у России нет никакой перспективы занять достойное место в мировой культуре XXI века. А прошлого запаса хватит ненадолго. Научному и учебному кино необходимо придать статус отрасли особой государственной важности в сфере культуры и образования и финансировать ее как систему бюджетную, а не хозрасчетную. Если государство тратит на армию в девяносто раз больше, чем на культуру, оно не может называться ни цивилизованным, ни демократическим.

Владимир Фокин, *режиссер.* Снявши голову, по волосам не плачут. Говорить сегодня о производстве так же бессмысленно, как на пепелище беспокоиться о сквозняке. Если мы хотим изменить положение дел, мы должны позаботиться о своей роли в обществе в целом, а не только в кино. И я убежден, что союз может существовать только как союз унитарный. При этом в секретариат должны быть избраны люди не ангажированные, готовые вступить в конфликт с властью. Это плутовская власть, которой можно что-то доказать, только что-то у нее отвоевывая.

Андрей Хржановский, *режиссер.* ...Я не совсем понимаю, почему мы часто умиляемся тому факту, что на частные деньги создается огромное количество фильмов, а на государственные всего лишь несколько. Мне это напоминает историю о том, как во времена третьего рейха в одной немецкой газете была опубликована заметка под названием «Счастливый случай». В ней рассказывалось, что упавший с большой высоты немецкий рабочий остался жив; правда, свалился он на голову прохожему, которого прибил до смерти. («Счастливый случай» — потому, что рабочий был немцем, а прохожий евреем.) Радоваться появлению частных студий если не преждевременно, то рискованно. У многих из них нет ни школы, ни кадров, ни художественной программы. В связи с этим я хотел бы сказать о «Союзмультфильме», к нуждам которого руководство — и союза, и Роскомкино — относится сочувственно, но ни у кого не находится времени и возможности оказать действенную поддержку этой уникальной студии. Смотреть на ситуацию, как можно было бы смотреть на Пизанскую башню, долго не придется: «башня» вот-вот рухнет.

Евгений Гинзбург, *режиссер.* ...Я помню тот наш знаменитый разрушительный VI съезд — не V, а именно VI, — на котором уничтожили Союз кинематографистов. И я помню, как мудрая Лана Гогоберидзе вышла после всех дурацких выступлений и сказала: «Братцы, не бросайте нас...» Это было короткое и щемящее слово, и я до сих пор не могу понять, как интеллигентные люди смогли поддаться амбициозным играм политиков. Но я уверен, все равно это разъединение искусственное. Все равно мы будем работать друг с другом и поддерживать друг друга.

•

Сергей Соловьев. Много у нас драматического, даже трагического. Положение таково, что шутить особенно нечего. Но давайте радоваться друг другу и учиться тому, чтобы хотя бы здесь, в нашем доме, нам не было мучительно. А то иногда придешь на наши собрания — сразу начинается «дрожанье рук, дрожанье ног, судьбы дрожанье»... Иногда у меня бывает ощущение, что собрались ядерщики накануне последнего дня и решают, как завтра все рванет в чертовой матери и кишки повиснут. Надоело! Очень прошу, пусть отсюда уходит этот тяжелый ядерный дух. Мы все-таки занимаемся искусством — это прекрасное и радостное дело. И я очень надеюсь на то, что мы будем встречаться друг с другом с радостью, любовью, легкостью и весельем.

Секретариат правления Союза кинематографистов России

1. С.А.Соловьев, председатель Союза кинематографистов России (Москва)
2. В.Ю.Абдрашитов, заместитель председателя СК России (Москва)
3. С.Ф.Бондарчук, заместитель председателя СК России (Москва)
4. К.А.Лаврентьев, заместитель председателя СК России (Москва)
5. А.Г.Абдулов (Москва)
6. А.Ф.Агафонов (Ростов-на-Дону)
7. С.Д.Аранович (Санкт-Петербург)
8. А.Э.Бородянский (Москва)
9. Н.Н.Боронин (Санкт-Петербург)
10. Р.А.Быков (Москва)
11. Б.Л.Бланк (Москва)
12. И.З.Войтенко (Санкт-Петербург)
13. А.Е.Габрилович (Москва)
14. Е.В.Герасимов (Москва)
15. А.Г.Герман (Москва)
16. М.А.Глузский (Москва)
17. Б.В.Головня (Москва)
18. И.А.Григорьев (Москва)
19. В.М.Гулуев (Владикавказ)
20. Ю.С.Гусман (Москва)
21. Г.Н.Данелия (Москва)
22. В.Э.Двинский (Москва)
23. В.Ю.Дмитриев (Москва)
24. Д.Б.Дондурей (Москва)
25. Е.И.Жариков (Москва)
26. Н.А.Иванов (Москва)
27. А.Я.Инин (Москва)
28. И.С.Клебанов (Москва)
29. Н.И.Клейман (Москва)
30. А.Л.Княжинский (Москва)
31. В.Ф.Коновалов (Москва)
32. А.С.Кончаловский (Москва)
33. Р.И.Копосов (Казань)
34. С.Я.Кулиш (Москва)
35. П.Т.Лебешев (Москва)
36. В.Я.Лонской (Москва)
37. Г.Н.Лысяков (Хабаровск)
38. В.С.Мазуров (Москва)
39. В.И.Макеранец (Екатеринбург)
40. И.Ф.Масленников (Санкт-Петербург)
41. А.Н.Медведев (Москва)
42. В.И.Мережко (Москва)
43. Д.Д.Месхиев (Санкт-Петербург)
44. С.Г.Микаэлян (Санкт-Петербург)
45. Ю.А.Мирошниченко (Хабаровск)
46. Н.С.Михалков (Москва)
47. А.А.Олейников (Москва)
48. И.И.Охлобыстин (Москва)
49. Г.А.Панфилов (Москва)
50. А.А.Прошкин (Москва)
51. С.И.Ростоцкий (Москва)
52. И.И.Рубанова (Москва)
53. Э.А.Рязанов (Москва)
54. В.И.Самойличенко (Иркутск)
55. М.Л.Таривердиев (Москва)
56. В.В.Тихонов (Москва)
57. В.И.Усков (Москва)
58. А.Е.Учитель (Санкт-Петербург)
59. Л.Н.Федосеева-Шукшина (Москва)
60. П.К.Финн (Москва)
61. В.И.Фомин (Москва)
62. М.М.Хуциев (Москва)
63. А.Ф.Хван (Москва)
64. Л.А.Чурсина (Москва)
65. П.Г.Чухрай (Москва)
66. К.Г.Шахназаров (Москва)
67. М.А.Швейцер (Москва)
68. А.С.Шейн (Москва)
69. Н.А.Шумкова (Самара)
70. К.Л.Эрнст (Москва)
71. О.И.Янковский (Москва)

Решение секретариата правления СК России от 25 апреля 1994 года

Создать при правлении СК России следующие комиссии в составе:

1. Комиссия по подготовке к 100-летию кинематографа: С.Соловьев, С.Бондарчук, Н.Клейман, Т.Семенов, В.Фомин.
2. Комиссия по работе с молодыми кинематографистами: Д.Месхиев, И.Охлобыстин, А.Хван, О.Фомин, К.Эрнст.
3. Комиссия по международной деятельности: А.Кончаловский, М.Зверева, Н.Клейман, И.Григорьев, И.Рубанова, К.Эрнст.
4. Комиссия по детскому кино: Р.Быков (председатель).
5. Комиссия по прокату: С.Бондарчук, С.Соловьев (сопредседатели).
6. Комиссия по проблемам неигрового кино: И.Гелейн, И.Григорьев, Б.Головня, И.Войтенко, Т.Семенов, К.Лаврентьев.
7. Комиссия по приватизации: С.Аранович, С.Бондарчук, А.Герман, В.Коновалов, В.Усков, К.Шахназаров, М.Швейцер.
8. Комиссия по экономическим перспективам Союза кинематографистов: В.Двинский, А.Абдулов, П.Лебешев.
9. Комиссия по социальной защите: М.Таривердиев (председатель), А.Бородянский, Н.Иванов, Л.Чурсина.
10. Комиссия ветеранов кино: М.Глузский (председатель).
11. Комиссия по проблемам кино на телевидении: А.Прошкин (председатель), Э.Рязанов, П.Чухрай, В.Усков, А.Габрилович, А.Олейников.
12. Комиссия по связям со средствами массовой информации: В.Фомин (председатель).
13. Комиссия по связям с СК, учредителями Конфедерации Союзов кинематографистов: П.Финн, Г.Данелия, М.Хуциев.

Рабочему секретариату по согласованию с организациями и отделениями СК России продолжить работу по укомплектованию комиссий.

После съезда

Наряду с официальными документами всякое значительное событие общественной жизни — каким, вне сомнения, был II съезд кинематографистов России — сопровождают документы неофициальные и полуофициальные. Среди них есть и весьма примечательные, облегчающие понимание происшедшего.

Короткая послесъездовская переписка Андрея Смирнова и Сергея Соловьева — лидеров союза прошлого и нынешнего — из числа таких документов. Публикуя ее с разрешения авторов, редакции хотелось бы привлечь внимание к тем проблемам, отчасти естественно возникшим на пути к примирению и согласию, которые требуют серьезного обсуждения в профессиональной среде, выходящего за рамки частной переписки.

Секретариат СК России
Председателю господину Соловьеву

Милостивый государь!

Ознакомившись со стенограммой II съезда кинематографистов России, сообщаю Вам, что с нынешнего дня не имею более чести состоять членом Вашего Союза.

Не считаю возможным принадлежать к общественной организации, вновь провозглашенные цели коей мне чужды, политический облик сомнителен, а моральный — смехотворен.

12 мая 1994 года *Андрей Смирнов*

Андрею Смирнову

Дорогой Андрюша!

Твоя реакция представляется мне, мягко говоря, не вполне адекватной. Разумеется, просто отмолчаться тебе после столь решительных заявлений тоже никак невозможно было. А потому, мне кажется, достойнее было бы просто извиниться перед множеством оскорбленных тобой людей, твоих коллег, которыми еще совсем недавно ты с таким небезразличным увлечением и страстью «руководил». Всем нам свойственно ошибаться — иногда в употребляемых словах, а когда-то и по сути их употребления: внезапно избранный тобой славный доекатерининский стиль и разнообразные «милостивые государи» в данном случае, наверное, все-таки не совсем уместны. Впрочем, Бог тебе судья. Каждый из нас поступает так, как считает необходимым; и для собственного душевного спокойствия в том числе.

Поскольку процедура добровольного выхода из Союза уставных норм не имеет, то и ты, если не переменишь своего решения, волен определить ее для себя сам, так, как тебе это будет удобно.

По-прежнему дружески, с самыми наилучшими пожеланиями успехов и удачи

17 мая 1994 *Сергей Соловьев*

Даниил Дондурей

Шаг вперед, два шага назад

О модернизации киноиндустрии в России

По мнению творцов, мы сейчас переживаем кризис проката. По мнению критиков — кризис искусства. По мнению предпринимателей — кризис киноинвестиций. По мнению зрителей — кризис в недоступности отечественной кинопродукции. Сюжет «Ворот Расёмон» Акутагавы — Куросавы. Проблемы — наши.

И никто не сомневается в своей версии происходящего.

Виновен некто Другой или Чужой. Мы словно не допускаем, что трансформируется вся система национального кинематографа, а следовательно, неизбежна коррекция всех ее элементов. Это поражает нас в самое сердце. И, чтобы избежать сердечного сбоя, необходимо приспособить к новой реальности уже имеющиеся представления.

Последние несколько месяцев фирма «Дубль-Д» проводит любопытное социологическое исследование. С помощью специальных методик определены наиболее авторитетные в цеховом сознании режиссеры, операторы, сценаристы, актеры, критики (выборки 100 и 400 человек). Они были опрошены по разным аспектам киножизни. Среди прочих был задан вопрос: что, на ваш взгляд, надо сделать, чтобы зрители вновь вернулись в кинотеатры? Большинство — 57% убеждены, что возврат публики будет обеспечен, если она сможет увидеть российские фильмы последних лет...

Как высоко надо витать в облаках, каким обладать золотым запасом самомнения, чтобы серьезно верить в выжигаемую злодеями-прокатчиками невостребованную любовь народа к снятым на родном языке картинам! И это в то время, когда люди не ходят на шедевры Голливуда, на оскаровских лауреатов. В этом году в Москве занято в среднем 8 кресел из каждых 100! Среди чемпионов проката за последние четыре года нет ни одной отечественной картины, а в группе лидеров (первые двести названий из тысячи показанных в 1993 году в столице) их восемнадцать! Зато именно наши фильмы пополняют число аутсайдеров. Именно их и снимают с экрана, поскольку в зале — несколько человек.

В доказательство неудовлетворенной тяги населения к родному кино часто приводят высокие рейтинги российских картин, показанных на телевидении, или очереди в Киноцентр. Но среди фаворитов ТВ — исключительно старые догорбачевские и доельцинские фильмы. А залы Киноцентра на двести или даже на восемьсот мест, признаемся, совсем не трудно заполнять в десятимиллионном мегаполисе. Не стоит только путать естественную очевидную потребность постсоветских граждан в отечественном кино с той многочисленной продукцией, которая выходит словно под грифом «ДСП» (для служебного пользования).

Всем должно быть ясно, что суждения о состоянии российского кино зависят от предуготовленности высказывающегося. На оценку влияет не столько сравнение со славным прошлым, сколько вскормленные прежним опытом критерии — точки отсчета, ускоренные в минувшей жизни. Привычные, любимые, они легко возводятся в сан универсальных и, конечно, вневременных. У нас, скажем, не принято связывать и вообще различать искусство кино и киноиндустрию. Art longa, vita brevis. Существование кино воспринимается как нечто побочное, темное, в лучшем случае как все еще малопрестижная сфера обслуживания. А если новые загадки старыми ответами не взять, делается вывод: мы имеем дело с глубочайшим кризисом, связанным не с отжившей — обреченной, а с утраченной — желанной киножизнью. Поэтому и готовы запеть: «...всё не так, всё не так, ребята». Но каждый вкладывает в классическую строчку свой смысл.

Конечно, многое, как всегда, зависит от критериев. Можно ведь допустить, что никакой трагедии национальной культуры не происходит. Мы лишь фиксируем следствия происходящего «здесь и сейчас» процесса радикальной модернизации отечественной системы кинематографа, который просто не может протекать безболезненно. Идет фундаментальный передел: принципов инвестирования и производства, механизмов продвижения и каналов проката, приоритетов создателей картин и отношения к этим приоритетам зрителей.

Состояние кинематографа, как многомерная целостная Система, есть детище реальных обстоятельств, которые с 1988 года кардинально изменились: исчезли все виды цензуры; появились не зависимые от государства, не связанные с кинофабриками производители; централизованный прокат дифференцировался по регионам, расчленился на частный и принадлежащий местной государственной власти; появился полукриминальный

театральный, телевизионный и абсолютно криминальный видеорынок кинопродукции; чрезвычайно увеличилось предложение на рынке кинопродукции, исчезли ограничения на ввоз импортируемых произведений; государство финансирует не более трети национального кинопроизводства.

Кинематографисты научились не замечать этих и тысячи других нововведений, буквально перепахавших все пространство кинодействительности. В своей ориентации на местности профессиональное сознание не сдвинулось и на миллиметр. Оно защитилось броней дешевой фразы: «рынок погубит искусство» и заняло оборону по всему фронту. Не поступившись своей главной «свободой» — свободой от зрителей, — создатели российского кино не испытывают никакой потребности во взаимоотношениях с публикой. И дело тут не только в гримасах проката. Фильм будет снят исключительно по желанию создателей. Такое положение — свидетельство не экономического травматизма, а норма, отвечающая принципам, дежурно выражаясь, нашей национальной аутентичности.

Если посмотреть на происходящее трезво, выяснится, что, несмотря на «кошмар», мы остались крупнейшей кинодержавой Европы и со своими 137 полнометражными картинами в год опять опередили Францию. Что даже наш квазирынок — внегосударственное финансирование кино — становится все менее безрассудным. Демагогии, разумеется, еще предостаточно, но деньги все меньше даются под «фу-фу», под приятельские связи, прежние статусы, амбиции. Если из внебюджетных источников еще три года назад финансировалось триста проектов, то в прошлом году — немногим более ста, а в нынешнем, помимо государства, видимо, не больше шестидесяти.

Между прочим, правительство, то есть Роскомкино, в условиях тяжелейшей инфляции и падения курса национальной валюты ведет себя, надо признать, по-джентльменски. В этом году, например, оно будет частично или полностью участвовать в 49 постановках. В масштабах стоимости отдельных картин и национальной киноиндустрии в целом оно выделяет не меньше, чем любое подобное ведомство в любых не сравнимых с нами по благополучию государствах.

Хорошо бы также всем заинтересованным лицам узнать, что в российском прокате «пошел процесс» вытеснения мелких фирм дистрибьютерскими акулами. В прошлом году, по данным нашего госрегистра, правами на 101 картину обладало 99 организаций. Что могут позволить себе парии, озабоченные продвижением какого-то одного фильма? Постепенно обустраиваются пять-восемь общенациональных прокатных организаций, проталкивающих своих клиентов по всем каналам демонстрации. Пока они еще работают в основном с американской продукцией, но им уже невыгодно разбойничать, они начали активно наводить мосты с лос-анджелесскими колоссами. Раскручиваются по-крупному, с дорогостоящими шлягерами, а премьеры проводят почти в то же время, что и в Европе, отставая от Америки всего на несколько месяцев.

Настоящая революция мирно происходит на вторичных рынках проката: на видео, на центральном, местном, спутниковом, коммерческом телевидении, в кабельных сетях. Сегодня кино отдано 243 часа в неделю из 700 только на столичных каналах. Причем российские фильмы занимают 46 процентов этого объема. Тут никакие дополнительные квоты и прессинги не нужны. Как, впрочем, и никакие специальные законопроекты — ведь почти половину экранного времени занимают наши картины. В каждой десятой семье в России есть видеомагнитофон. Добавьте сюда почти девяносто местных эфирных телестанций, двести шестьдесят местных независимых, сотни, если не тысячи кабельных каналов. И вся эта махина демонстрирует ворованное кино! В этом бизнесе крутятся сотни миллиардов рублей.

Пришла пора, наконец, различать приметы и следствия модернизации киноиндустрии, не путать их с пеной, взбитой фальшивым рынком, который мы по справедливости клянем. Именно он — как ни странно — совершил настоящее преступление по отношению к нашей кинематографии, лишив ее производителей малейшей ответственности за результаты своей деятельности. В сущности, сегодня никто не отвечает ни перед инвесторами, ни перед работодателями, ни перед государством, ни перед таким важнейшим — захиревшим — институтом, каким является критика.

Этот, с позволения сказать, рынок подменил все виды собственности уникальным сплавом хитроумных до наивности отношений и, тем не менее, на первом этапе модернизации сыграл свою историческую роль — разрушил ключевые системы коммуникаций в киноиндустрии.

Началом модернизации киноиндустрии в России следует считать V съезд Союза кинематографистов СССР. Борьба за новые отношения в экономике совпала тогда с благородной и естественной для творца миссией — сражением с властью. А вот что-то строить вместе с ней, да еще отказаться от таких недавно завоеванных привилегий, как, скажем, самозаказ режиссера, — для этого требуется невероятная психологическая самоотверженность и дальновидность самовыживания.

Вырастить рынок в России, с ее упрямой негибкостью, да еще в отдельно взятой экранной индустрии — дело, конечно, почти пропащее.

Каким бы запутанным сегодня ни был квазирынок, как бы он ни блефовал — другое сознание колеблет умы миллионов... социализм кончился. Кинобизнес — участь

собственников, владельцев студий и прокатных компаний, управляющих, продюсеров, банков. Пока они далеко не профи, а большей частью легкомысленные авантюристы. У них нет силы, авторитета, влияния. Но цивилизовать надо именно их — и других путей, мне кажется, нет. Если, конечно, уповать на разум, а не на мистический прорыв. Им, в каком-то смысле своим противникам, рано или поздно придется передать власть над кинематографическим делом. Да они в конце концов сами ее возьмут.

Вот уже восемь лет доходы от кино в нашей стране не могут решить принципиальную задачу — возместить затраты на его содержание. Если в 1986 году публика восполняла купленными в кинотеатрах билетами 90% издержек, то ныне — всего 15—20%. Вот в чем суть нынешнего состояния российской кинематографии. Стоимость фильма подошла к рубежу в миллиард рублей (есть проекты в пять-десять миллиардов), а вернуть в кинотеатрах можно лишь десятую часть, за разовый показ по телевидению — максимум двадцатую. Самое массовое из искусств основательно садится на шею государства, как отборные музеи или нищие библиотеки.

Опять наступил момент «критического выбора»: начинать следующий этап модернизации киноиндустрии или возвращаться к тотальной — всепрощенческой — господдержке? Долгожданный шаг вперед завис в воздухе рефлекторным отступлением: а не сделать ли пару шагов назад?

И пока подрастают в наших пенатах загадочные особи — продюсеры, — надо бы перейти от распределительной к активной, основанной на анализах обратной связи творческих и экономических результатов, государственной политике. От бесплатной кормушки — к личной экономической ответственности за судьбу кинопроекта. Дареному коню в зубы не смотрят...

Почему бы не реализовать решение президента о создании Федерального фонда поддержки российского кино? Перекачивая в него часть бюджетных денег, а также используя другие источники финансирования, он мог бы развиваться не в цеховом — пронизанном приятельскими связями, амбициозном, а в открытом конкурентоспособном пространстве, поддержанном внекинематографическими капиталами. Предоставлял бы беспроцентные ссуды, финансировал кинопроекты, прокатные компании, фестивали, строил, то есть функционировал как специализированная структура — кинобанк, страховое общество, компания, гарантирующая завершение фильма. Аккумулировал бы внебюджетные средства. Эта возвратная структура позволила бы поддержать значительно больше картин, сделать многое из того, на что в силу своих полномочий не имеет права Кинокомитет.

Наконец, почему бы не пересмотреть всю схему господдержки производства? Давать деньги не режиссерам и сценаристам, а только продюсерам под аргументированные проекты по развернутому бизнесплану, под схемы возврата денег, гарантии финансирования. И только после того, как продюсер найдет оставшиеся 50 или 67% средств для своего запуска. Жестко следить за сроками, контролировать экономику фирм, получивших господдержку. И контролировать проекты, которые не должны возмещать затраты, например, детское кино, дебюты или эксперименты.

Никакая внешняя сила не способна обновить наш кинематограф, нужна собственная энергия преображения. Но при чем тут изоляционистская политика? У нас есть художники, способные выйти на европейский прокат, на телевидение.

Поэтому так важно сотрудничать и с французским CNC, с Eurimage, с EFDO, а также с другими паневропейскими программами, встраиваться в западные технологии и структуры. Учиться проникать на тамошнее телевидение, специальные каналы.

Можно еще много рассуждать о возможном сотрудничестве с местной властью, о создании холдинговых компаний по трансформации сельской сети, о множестве других конкретных вещей. Дело не в этом, а в мучительной смене самой установки: строить системы нетеневого рынка в России — действительно ошеломляюще трудная задача. А для российского художника — особенно.

Тут необходимо дополнительное сверхусилие, своего рода интеллектуальный героизм: дистанцироваться от собственных стереотипов, усомниться в своих ценностях и приоритетах.

Конечно, кинематографисты хотели бы не потерять все то, что приобрели за последние годы. Но при этом избежать серьезной платы за такое благо, как безграничная свобода. Именно поэтому они даже по отношению к квазирынку оказались в двойственном положении. С одной стороны, в 1988 — 1991 годах горячие, большей частью плутовские деньги предоставлялись на производство важнейшего из искусств просто так, но с другой — этот умопомрачительный сладкий поток с тех пор непрерывно и неумолимо сокращался. С одной стороны, как бы рынок заставлял всех участников кинопроцесса решать свои экономические проблемы поверх нормальных хозяйственных отношений: «производство — потребление», внутри самого производства. Но развитие производства без потребления — самоубийственная схема.

В этой ситуации создатели фильмов привычно обвиняют прокатчиков, директоров кинотеатров, центральные и местные власти в том, что они потворствуют проникновению дешевой чужеземной продукции, вместо того чтобы заниматься продвижением отечественного кино. Режиссеры, пока еще, в

сущности, управляющие нашим кино, не хотят допустить даже мысли о том, что вынужденно стоят перед очередным шагом модернизации: перед пересмотром всей стратегии развития российской киноиндустрии. Не только перед зависимостью от публики, иным распределением функций между разными каналами демонстрации фильмов, но и перед необходимостью отказа от своей определяющей роли в кинопромышленности. От того, что худруки назвали себя продюсерами, ничего по сути не изменилось.

Конечно, горько привыкнуть к тому, что театральная форма показа исчерпала себя, что киносеть — в том виде, в каком она сейчас существует, — агонизирует, как колхозы. Во всех странах Европы на внутреннем театральном рынке никто не покрывает в последние десятилетия более 15 — 20% затрат. Безусловно, по своим масштабам Россия — не Франция, тем более не Швейцария, но пока у нас не будут построены мультиплексы, а средняя зарплата не перешагнет отметку в тысячу долларов в месяц, с этим придется мириться. Точно так же, как и с тем, что волевым жестом отменить конкуренцию с лучшей американской продукцией уже невозможно. Она навсегда поселилась в здешних широтах и преспокойно обжилась, как у всего населения планеты, в сознании трехсот миллионов человек, понимающих по-русски.

Но совместное производство с телевидением — это настоящий перелом нынешней экономики кинодела. К этому, между прочим, не готово и наше квазирыночное ТВ. Да и творцам удобнее заставить государство оплачивать свои произведения, нежели пересматривать саму природу существования кинопроектов. Производство экранной продукции в Италии, Испании, Германии, Англии сплошь подключено к телевидению.

Неужели навечно утрачены замечательные традиции сотрудничества с публикой и мы обречены работать для пары дюжин отборщиков международных фестивалей? Горько, что мы не в состоянии облегчить участь людей, живущих в идеологическом и ценностном вакууме, вытянуть их из психологической резервации безнадежности, что дети в наших городах и весях играют в «Марианну» и «просто Марию», а для нас третья за один год экранизация Кафки любезнее, чем сто серий о блистательном Иванушке-дурачке, скажем, омоновце или налоговом инспекторе.

Ведь наша драма состоит не в том, что мы не умеем снимать сериалы, как мексиканцы, в самоутешении презираем качество их «мыльных опер», а в том, что не понимаем, насколько это важно. Наши режиссеры, точно так же, как некогда ответственные партработники, совершенно убеждены, что знают потребности массовой публики, а катастрофическое отсутствие продюсеров безнаказанно оставляет их наедине с этими иллюзиями.

Наши сограждане устали от отсутствия ясного представления о будущей жизни, измучены отсутствием определенных идеалов, позитивной мифологии, ценностей, которые хочется защищать, разночтения в интерпретации очередных политических или экономических доктрин волнуют их гораздо меньше.

Кроме того, мне не кажется кощунственной догадка: может быть, это вовсе не беда, а благо, что массовая публика лишена возможности видеть те девятьсот картин, которые мы изготовили за минувшие четыре года. Герои — сплошь преступники, инвалиды, наркоманы, проститутки, номенклатурная дрянь, лица с отклоняющимся поведением, обязательно убогие или невротики. Как тут не голосовать за Жириновского?! Кто придумал, что это и есть коммерческое кино, что зрители, придя в кинозал, хотят идентифицироваться с неблагополучием, что женщины жаждут быть изнасилованными, а старики — лишний раз осознать, что все то, ради чего они жили и страдали, — не имеет никакого смысла?

Одновременно на тех же самых экранах Голливуд проповедует ценность семьи, веру в собственное достоинство, обязательное торжество государственных институтов (полицейский или адвокат непременно осилят любую несправедливость), транслируют культ труда, чести, успеха. Разве это не доведенная до совершенства программа социально-психологического устройства страны в период реформ? Разве по своим реальным результатам функции нашего национального кино не выполняют американцы?

Наши дети, ныне главные распорядители зрительских кредитов, заставляют родителей и прокатчиков показывать любимые «Миссис Даутфайер», «Один дома», «Назад в будущее», «Терминатора», «Телохранителя», двух «Бетховенов» и т.д.

Когда в опросе «Известий» у шестилетнего Васи спросили, какое кино он любит, он был готов мгновенно ответить: «Люблю кино со *Сварчинеггером* и всяким *Жан-Клод-Ван-Дам*». Моя тринадцатилетняя дочь знает все картины, в которых снимался Кевин Костнер или Том Круз, она не спутает работы Деми Мур с картинами Шэрон Стоун, рассказывает о последней съемке Эдди Мерфи или Брюса Уиллиса, но она, за исключением двух-трех имен, не может назвать наших актеров, появившихся вслед за Янковским.

Можно в ответ на настоятельные просьбы российских художников назначать квоты, ограничивать жесткими налогами снятую за валюту продукцию, но никаким правительственным предписанием не изменить главного — пристрастий наших детей. И если репертуар ближайшего кинотеатра им чужд, то, как показали наши исследования, это воспринимается публикой как закрытие

кинотеатра. Туда больше вообще не ходят, он стирается из памяти. С Долби он или без Долби.

Предположим, все это издержки массовой профанной продукции, и, скажем, в Доме кино, Киноцентре, на фестивалях есть чуждые обыденности авторские штучные фильмы. Конечно, есть. Такая гигантская, неструктурированная, задыхающаяся от проблем и взаимоисключающих процессов культура — благословенное место для таланта. Есть и некоторое, куда меньшее, чем раньше, участие в международных кинофестивалях, есть и привыкание к тяжелой доле работы без цензуры.

Проблема авторского кино сегодня — это проблема личности, ее ресурсов и масштаба.

Наш опрос киноэлиты, лидеров профессий, показал, что абсолютно все 96% считают, что государство просто обязано обеспечить развитие российского кино: дать денег — 92%, бесплатно печатать копии — 80%, финансировать рекламу — 62%, обложить спецналогом американцев — 61%, ввести серьезную пошлину на ввоз — 65%.

Конечно, не может режиссер, сценарист по своей ментальности перейти от модели киноискусства к модели киноиндустрии, за которой стоит совершенно иная идея — концепция перехода от самодостаточности производства фильма — о, ужас! — к концепции сбыта, к возмещению затрат, к потребителю. А за этим, видимо, стоит уже и какое-то иное кино.

В сущности, именно квазирынок пока еще помогает режиссуре сохранять свои позиции, а соответственно, пристрастия и взгляды на кинематограф. Фантомность экономического устройства позволяет индустрии что-то заморозить, как-то держаться на плаву. Отсюда и настойчивые призывы остановить мгновенье: возложить все виды ответственности на деморализованное государство.

Кто против? Конечно, надо продолжать вымаливать деньги у правительства. В прошлом году мы израсходовали из бюджета на финансирование национального кино восемь миллиардов, в этом — пятьдесят пять.

Ну и что? Мы же знаем чудеса нашей экономики — истратим любые деньги. Сейчас вот наше беднейшее население, не способное потратить полдоллара на кинобилет, запросто приобретает каждый месяц (по данным Минфина) в частную собственность миллиард долларов и даже не замечает этой малости.

Важно отказаться от ложной альтернативы: либо государство, либо — рынок. Очевидно, что государство, особенно в переходный период, участвует, поддерживает, инициирует, координирует все необходимые проекты. Происходит не уменьшение, а как раз наоборот — умножение его возможностей. Но без зрителя оно не может содержать кинематограф.

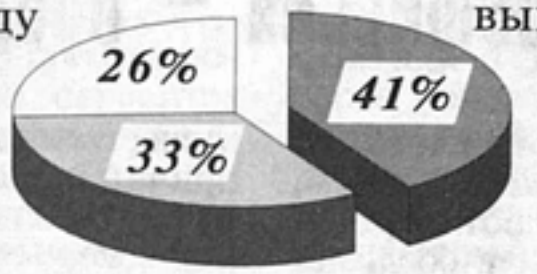
Спонсор опроса — АВИАБАНК
АКЦИОНЕРНЫЙ КОММЕРЧЕСКИЙ БАНК

Рейтинг «ИК»

Опрос проведен исследовательско-аналитической фирмой «Дубль-Д» по заказу журнала «Искусство кино».

Качество снятых в 1994 году фильмов будет в целом

ниже, чем в 1993 году



выше, чем в 1993 году

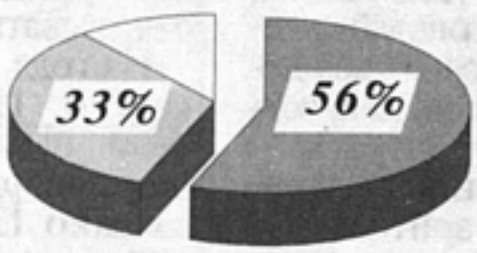
останется на том же уровне и затрудняюсь ответить

Попадут ли отечественные картины, снятые в 1994 году, на крупнейшие международные кинофестивали?

Сможет ли российское кино удержаться на экранах кинотеатров в 1994 году в условиях свободного рынка, то есть без государственного регулирования?

затрудняюсь ответить *11%*

удержится



будет окончательно вытеснено американским кино

Деньги и искусство в кино...

Даниил Дондурей, Виктория Дубицкая

Неавторитетная профессия – продюсер

У всех нас, а не только, как хотелось бы думать, у интеллигенции необыкновенный тип сознания. Разорванный, противоречивый и, одновременно, цельный в соединении, казалось бы, несоединимого.

Так 75 процентов опрошенных нами наиболее ценимых сегодня в кинематографической среде режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, критиков считают, что деньги и искусство — в отличие от гения и злодейства — вещи вполне совместные. Нормальное невысокомерное отношение художников к деньгам — уже новость, свидетельство ощутимых изменений в ценностных представлениях нашей творческой интеллигенции. Да и кино — дорогое удовольствие. Стоимость производства постепенно приближается к европейским стандартам. Летом благословенного предгайдаровского года в России картину можно было снять в среднем за два с половиной миллиона рублей, год спустя — за семьдесят, летом 1993-го — за двести пятьдесят, а к середине нынешнего, по прогнозам наших экспертов — минимум за 900 миллионов. Уже есть несколько проектов с бюджетом на пять-десять миллиардов. Миллионы долларов на один фильм — нездешние масштабы, по отношению к такой стоимости и все остальное должно быть соответствующим.

Но вот что непонятно: может ли национальное кинопроизводство стать настоящим, товарным хотя бы внутри эсэнговья бизнесом? Поскольку в этом случае возникает деликатная для самосознания людей искусства проблема возмещения затрат. Затраты — интересы художника, а возмещение — зависимость от его контрагента — зрителя. На какие доходы можно рассчитывать, если отечественные фильмы в силу множества причин занимают лишь десятую часть фактической заполняемости залов. (В Москве, например, она сейчас составляет 8 процентов от имеющихся кресел — и это на американских и французских картинах.)

Везде, кроме нашей страны, существует чрезвычайно уважаемая профессия, специально предназначенная не столько для управления кинофинансами, различными каналами привлечения инвестиций в эту сверхрискованную сферу, сколько для организации ее самых разнообразных аспектов. Профессия сия называется нерусским словом «продюсер». Думается, что совсем не случайно придирчиво опрашиваемая кинообщественность не назвала ни одного из российских продюсеров (пусть плохих, очень плохих, средних, но выступающих работодателями для наших режиссеров, операторов, сценаристов, артистов) в качестве возможного авторитета в своей области. Человека, способного влиять на кинопроцесс! Кроме принципиальных мотивов, тут проявилось, конечно, сознательное (или подсознательное) противление злостной профессии, самой возможности будущего продюсерского насилия. Творцам в России продюсер нужен только в одной функции — доставать деньги на проект. Они хотят всячески оттянуть тот момент, когда перед тем, кто финансировал твою работу, придется отчитываться.

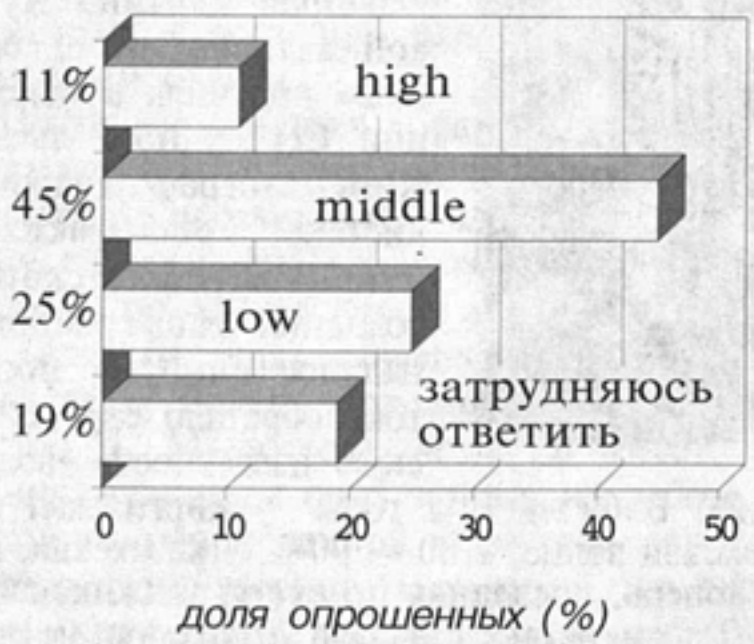
Из года в год у нас снимается все меньше картин. По прогнозам мастеров экрана в этом году будет снято почти в два раза меньше фильмов, чем в 1993-м, когда было сделано 137 полнометражных игровых картин. Напомним, что в 1992 году мы произ-

вели 178 названий, а в 1991-м нищая, получающая гуманитарную помощь страна изготовила аж 350. Намного больше, чем заполонивший мировые экраны Голливуд. Конечно, это результат хлынувших в кинематограф теневых, плутовских денег, следствие головокружительных валютных маневров гекачепистского времени. С тех пор многое изменилось: непропорционально выросла стоимость всех видов услуг, гонорары актеров, материалы, их доставка и т.д., закончился процесс вытеснения российских картин с собственного рынка, а стоимость услуг, предоставляемых западным кинофирмам, перестала быть для них выгодной.

Но самым главным — важнейшим — следствием отсутствия реальных рыночных отношений в «самом важном из искусств» оказалось катастрофическое снижение качества, убийственность профессионального уровня нового российского кино. Как бы это ни резало слух борцам с вмешательством власти в культуру, но именно отсутствие какого-либо государственного надзора над художественной жизнью, сверхуспешное воспитание у чиновников комплекса искусствоведческой и идеологической неполноценности привело к тому, что профессиональные критерии — во всех сегментах неавангардного искусства — абсолютно некому защищать. Они стремительно девальвируются в условиях стихийно возникающих комбинаций-амбиций, желания непременно снимать, причем каждому, кто имеет определенный талант — талант собственного импресарио.

Государство не сумело передать продюсерам некоторые из своих функций, рынок культуры продолжает быть в значительной степени пародией на саму идею рынка. Творцы, естественно, верны исконным приоритетам. Казалось бы, очевидно, с точки зрения здравого смысла (который в этом пространстве погашается своей противоположностью), что художники не могут обходиться без продюсерского надзора, как только включаются экономические отношения. Без этого нет и намека на какую-либо ответственность: конечно же, не только финансовую, но и творческую. Хотя фильмов в этом году будет снято намного меньше, они будут — в любом случае — вытесняться американским кино (так считают 56 процентов опрошенных), но качество их будет выше (!), чем в минувшем году (41 процент) и останется на том же уровне (26 процентов). Как все оказывается просто. Не случайно ведь, что на вопрос: попадут ли отечественные фильмы, снятые в 1994 году, на крупнейшие международные фестивали, только 12 процентов ведущих кинематографистов России ответили отрицательно или выразили некоторое сомнение. Все остальные — 88 процентов — убеждены, что мировое сообщество по достоинству оценит их детища. Разумеется, чего от нас там ждут и к чему нам стоит стремиться — совсем иная проблема, она требует совсем иных комментариев.

Потребительский класс, к которому относят себя кинематографисты



Задавая вопросы о съемочном бюджете фильма, мы попутно спросили так называемую элиту, с каким потребительским классом она себя соотносит. Выяснилась штука достаточно неожиданная. Только каждый четвертый видел себя в low class'e, 45 процентов — в middle ibid, а 11 процентов были уверены, что принадлежат к high class'y. Остальные не смогли определиться, но во всяком случае к бедным себя не отнесли. Так что мы засвидетельствовали, можно сказать, хорошее, а в нынешних условиях даже отличное самоощущение тех, кого принято называть элитой. Художественные пролетарии, видимо, переживают происходящее иначе. Понятно, что именно знаменитые люди готовы строить старорежимные — только без цензуры — отношения с государством (в минувшем году Комитет РФ по кинематографии финансировал полностью или частично 26 кинопроектов, в этом — 49).

Во всяком случае наша элита не рассчитывает на укоренение профессии продюсера в качестве действительно авторитетной, что-либо определяющей в сознании российских кинематографистов помимо своего прямого предназначения — добывания средств на кинопроект.

Людмила Донец

Между небом и землей

Весной 91-го года я приехала в Саратов на фестиваль телевизионных фильмов. Шли дни, шли фильмы, и на экранах все мелькали мелочи жизни. Большой рыбы — кинематографической новости, удачи, настоящего фестивального улова — не было. А без этого фестиваль всегда смутен, нерадостен.

Наконец, помню, Марлен Хуциев, председатель жюри, говорит мне: «Вчера мы в жюри посмотрели картину европейского класса, завтра ее покажем». Это был фильм «Братан» никому тогда не известного молодого таджикского режиссера Бахтиера Худойназарова. Хуциев определил место режиссера в кинематографическом мире точно и сразу — европейский класс. Гран-при в Мангейме, Гран-при в Турине и другие европейские награды — документальное подтверждение этой оценки.

Вторая картина Худойназарова «Кош ба кош» получила в Венеции Серебряного льва. Кинематограф Таджикистана стал фактом кинематографического сознания. Наше национальное кино на Востоке обретало европейскую известность «волнами». В 60 — 70-е годы — киргизская и узбекская волна, в 80 — 90-е — казахская, и вот теперь, последняя по счету, таджикская.

В Таджикистане с начала 70-х годов, после освоения кинематографистами национального эпоса (этап, наверное, необходимый, но во многом иллюстративный и вторичный по отношению к своим мощным литературным первоисточникам), появились режиссеры и

«Кош ба кош».
Автор сценария и режиссер Б. Худойназаров. Оператор Г. Дзалаев. Художник Н. Джураев. Композитор А. Бакаев. Звукооператор Р. Ахадов. Киностудия «Высь», Таджикистан, Компания Санрайс, Швейцария, 1993.

фильмы новой эстетики, новой кинематографической реальности — Валерий Ахадов и Давлат Худоназаров, Майрам Юсупова и Бако Садыков. Они нащупывали художественный язык в слиянии документальной и эпической образности, повествовательности и притчевости, факта и метафоры. Бахтиер Худойназаров замыкает ряд этих имен. А их фильмы сложились в феномен нового таджикского кино. И это тем более дорого, необыкновенно и хрупко, что самого Таджикистана, отечества, для многих художников сегодня нет.

Таджикистан стал территорией гражданской войны. Это, может быть, самая странная, а потому самая страшная война из всех национальных войн нашего бывшего отечества, когда таджики воюют с таджиками, не понимая толком, за что, на чьей стороне, когда русские помогают им воевать, не понимая толком, кого и от кого они защищают. Национальное самосознание таджиков оборачивается национальным опустошением, и на родной земле остаются только солдаты и самые беззащитные — старые да малые.

Художники сегодня стали вынужденными эмигрантами. Но они покидают отечество, чтобы остаться. Чтобы об этой земле одни помнили, другие — узнали ее и полюбили.

•

Где живут герои фильмов Бахтиера Худойназарова? Да нигде. В чистом поле, сказали бы мы, если бы речь шла о России. На земле. Среди холмов и гор. На улицах, на задворках, в закутках, в поезде, в фуникулере. Прочность жизни отменена. Нет домашнего быта, покойного дома, персонажи в своем доме словно на побывке, чтобы перекусить, поспать и уйти, уехать. И дома эти — неуютные, с погасшим или еле теплящимся семейным очагом.

Почти все действие «Братана» происходит в поезде. Братья, старший Фарух и младший Азамат, по прозвищу Пончик, едут сначала к отцу, который живет в другом конце страны, а потом по той же дороге обратно, от отца. В «Кош ба кош» ощущение бездомности нарастает. Далер, молодой герой фильма (актер Д. Маджидов), дома не живет, он фуникулерщик, и спит тут же, на работе, в какой-то неприбранной норе, где скрипит колесо фуникулерного механизма, где вещи случайны и есть только самое необходимое — матрас и одеяла. В доме Далера, где живут мать и отец, течет прохудившаяся крыша, а Мирра, его возлюбленная (испанская актриса П. Галвез), придя в этот дом, среди ночи встает и собирается уходить: «Душно мне, воздуха не хватает». У самой Мирры дома вовсе нет. Ее отец, Данай, проиграл свой дом, играя с другими, более удачливыми игроками в кости.

Пейзаж в фильмах Худойназарова — действующее лицо, самостоятельный персонаж, ибо герои живут в нем, как в доме, в миру живут, на юру. Пейзаж — свидетельство свободы и бездомности молодых героев, одновременно их сиротства и духовности. Бедные, но теплые летние ландшафты, мелькающие по обе стороны состава поезда с тремя открытыми вагонами на одноколейном пути, где по милости молоденького машиниста устроились «братаны», сменяются холодными, стылыми пейзажами «Кош ба кош». Дело идет к зиме, стоит предзимняя осень с шуршащей подмерзлой листвой под ногами, с хилой, едва живущей, мертвой травой, с голыми ветками кустарника, с плотным, серо-голубым недвижным воздухом, как прозрачная стена.

Это сиротство молодых — сквозной мотив фильмов, мотив бытовой и символический. Порвалась связь времен. Порвались родительские связи, иерархия отношений — старшие и младшие. Хуже того. Родители стали неразумными детьми, а молодые люди еще не готовы стать взрослыми. Так и живут в этом новом, каком-то неустановившемся мире, где одни законы отменены, другие не написаны.

У мальчиков в «Братане» (старшему лет шестнадцать, младшему лет шесть) мамы нет, она умерла. От нее только и осталось, что шкатулка с бедными драгоценностями, и старший, Фарух, берет с собой в дорогу к отцу серьгу из этой шкатулки, как талисман. Фарух хочет оставить у отца младшего, Пончика. Отец врач, по всей видимости добрый, мягкий, интеллигентный человек, но он словно совсем забыл, что у него есть дети. Приезд мальчиков для него не просто неожиданность, а новость некстати. У него свои дела — работа, сложные отношения с молодой женщиной, которая ему нравится и перед которой он оправдывается: вот, оказывается, есть дети. Нет, он не скрывал, он ей рассказывал. Но одно дело дети где-то там, далеко, невидимо, а другое — рядом, о которых надо заботиться. Да, он славный человек, не злодей какой-то, но дети ему помеха в его желанных отношениях с молодой женщиной, и эта его невзрослость какая-то, растерянность, жалкость, попытка ускользнуть от роли мужчины, отца, защитника разлиты в воздухе. Их чувствуют все, даже малыш Пончик, который не хочет оставаться с отцом, убегает, прячется в вагоне поезда, и лишь по дороге обратно его,

плачущего, обнаруживает старший брат. Кормит, утешает, заменяет отца.

В «Кош ба кош» мотив разрыва с отцами усиливается, становится не просто сюжетной пружиной, а мотивом трагическим, завершающимся смертью отца Мирры. Молодой человек, Далер, не хочет жить дома, хотя отец все время умоляет его об этом. По отдельным репликам мы догадываемся, что Далер не прощает отцу его грехов перед матерью, и хотя мать отца простила, напряженность в доме, отсутствие настоящего тепла очевидны.

Отец Мирры, Данай, к которому она приезжает неясно откуда, но ясно, что с матерью отец не живет («Ты нас всю жизнь обманывал, я тебя ненавижу», — кричит ему Мирра) и вовсе, как было сказано, проигрывает свой дом в кости. По одной из игровых ситуаций этой игры, патовой, назван фильм — «Кош ба кош» — никто не выиграет, игра зашла в тупик, разойдемся красиво. Отец проигрывает дом, а вместе с ним, так получилось, и свою приехавшую тоже весьма некстати дочь. Отцам дети некстати. У них свои игры. Они не мужчины, не отцы. Они — игроки. Да и играть не умеют. Умеют только проигрывать. Игра в «Кош ба кош» эстетически значима, как мотив судьбы, доверия к ее промыслу. Ну, не везет тебе, не играй, говорят Данаю игроки, более приспособленные к реальной жизни, а у него — мягкого, доброго, интеллигентного — не получается. Жизнь выпала из его слабых рук. Он проиграл ее и еще этого не понимает. Все ставит и ставит на кон — и проигрывает дочь. Больше ведь у него ничего нет, он закладывал пустоту.

Отцы проигрывают своих детей. Теряют их. В своих грехах, в своей мелочности, слабости, отсутствии мужества, в своих несостоятельных претензиях к жизни. Дети еще не выросли, а уже беззащитны, бездомны, на улице, в поезде, на стылом голубом воздухе, зависли между небом и землей в фуникулере, реальном и символическом.

Далер, который влюбляется в Мирру с первого взгляда, хочет стать для нее как бы любовником и отцом. Защитником. Мужем. Защитником от удачливых игроков, для которых она просто залог, вещь, «движимое и недвижимое». Драматизм фильма в том, что юный Далер осознает эту свою роль, готов к ней, готов сделать все ради своей любви, но осознание это — чисто духовное. Их любовь не может завершиться счастьем на уровне фабулы. Невозможно представить их свадьбу — мир накренился, испортился.

Далер достает деньги, чтобы отыграть Мирру. Он даже, похоже, умеет выигрывать. Он говорит, садясь к игрокам: «Я отвечаю за Даная». Но они не хотят включать его в игру жизни. Нет удачи настоящим героям, нет пока у этой жизни удачного финала. Они все, молчаливо сговорившись, играют мимо него, словно он призрак и не сидит с ними в игровом кругу. «Кроме Далера», — произносит каждый игрок, выбрасывая кости. Кроме Далера. Второстепенные персонажи выводят его, главного героя, из круга жизненной игры. Любовь Далера и Мирры с самого начала и до конца носит привкус абсолютной духовности, а потому привкус трагической несбыточности.

Все главные, любимые, лирические герои фильмов Худойназарова словно нематериальны, живут, как птицы божьи, как полевые лилии. Их жизненная несовместимость оттеняется персонажами второстепенными, заботы которых насущны, но рядом с главными героями несколько комедийны и подчеркивают идеальность главных героев, как Санчо Панса — Дон Кихота, как в оперетке вторая, слишком бытовая, а потому комедийная пара.

Когда в «Братане» появляется человек с чайниками и коврами, мальчики даже не понимают, что это за чудо-юдо такое. Младший просит старшего растолковать ему, что бы это значило, зачем ему чайники, а старший отвечает: откуда я знаю, пойди спроси у него. Но особенно акцентировано противопоставление духовного и земного, главных и второстепенных героев в любовных сюжетах.

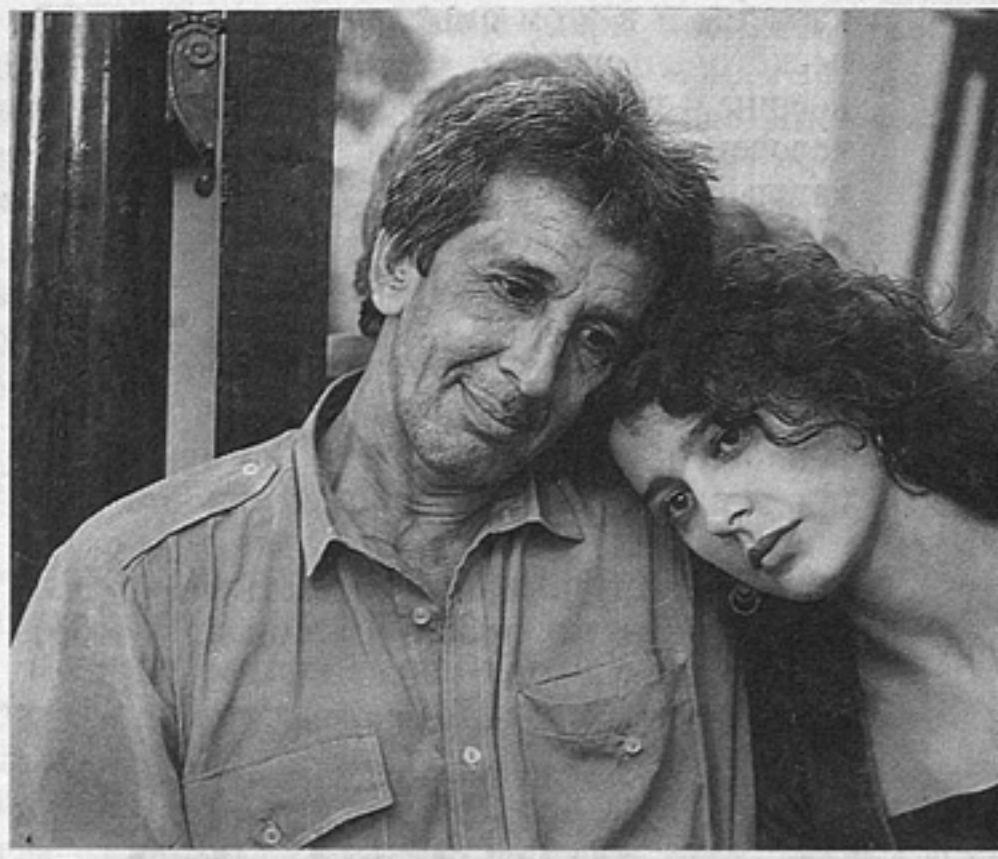
В «Братане» есть любовная сцена между молоденьким машинистом и его знакомой девушкой. Он деловито останавливает поезд на часок на маленькой станции и занимается любовью, отдыхает от работы. Пончик, младший брат, подсматривает сцену и получает за это плюху. В эпизоде — мотив низовых декамероновских новелл, автор снимает его с душевной теплотой, как вполне человеческий, но и достаточно снисходительно.

В «Кош ба кош» уже есть прямая параллель любви земной и небесной. К Далеру, как хозяину фуникулера, приходит пара, важный такой небольшой мужчинка с женщиной. Они дарят Далеру шампанское, берут одеяла, подушки и обустраиваются в фуникулерном вагончике для любви, покупают, так сказать, у Далера спальное гостиничное место. «У него только в фуникулере получается», — объясняет Мирре Далер. Оттенок комедийности всегда носит слишком плотная проза, слишком заземленная реальность, но это не мешает сделать тот же вагончик местом любви Далера и Мирры, любви между небом и землей, и только подчеркивает: другие люди — другая любовь.

Сюжет «Кош ба кош» — это завоевание сердца Мирры, становление Далера как мужчины, защитника, а не просто любовника, здесь у героя, как мы догадываемся, все в большом порядке, и не об этом речь. Как Ромео появляется в пьесе Шекспира до встречи с Джульеттой, вздыхая о Розалине, так Далер в соответствии с любовным прогрессом нашего времени для начала приводит Мирру в комнату, которую он снимает у сердобольной тети Паши для своих любовных свиданий и откуда только что ушла другая девушка — не одному же спать, право, в восемнадцать лет.

Мотив мужской ответственности, мужественности вообще очень важен для этой картины. «Ты женщина, ты должна быть со мной. Восток, так принято», — говорит Далер. Далер хочет завоевать Мирру как судьбу, как прочность жизни. Но где она, эта прочность? Ее нет, пространство разомкнуто, реальность случайна и непредсказуема, как в игре, любовь зависла в вагоне фуникулера, между небом и землей.

Центральная любовная сцена Далера и Мирры следует за дракой Далера со своим приятелем, который советует ему расстаться с Миррой, намекая на ее греховное прошлое, сцена, где они оба жалеют и заслоняют друг друга от грубого прикосновения жизни к душе. Сцена эта разворачивается, как живописное полотно.



Поскрипывает вагон фуникулера, поднимаясь по тросу наверх, внизу проплывают пейзажи стылой, холодной осени, а внутри фуникулерного вагона молодые люди, прислонясь к его стенке, сплелись в объятиях, поджав ноги, ибо не могут в вагончике встать в рост. Полукруглая железная арка стенки вагона, в которую они вписаны, как в раму картины небесного свода, поджатые ноги и медленное, укачивающее движение вагона создают ощущение свободного парения влюбленных в воздухе. Это напоминает живопись Ренессанса, где человеческие фигуры, словно вольные сыны эфира, свободно зависают в голубом небесном пространстве, как в тверди земной. Свобода и божественность этой любви выражены глубоко и полно через счастливо найденный фуникулер, бедный, старый железный вагон, который перевозит сено, ящики с пивом, всякую бытовую неприхотливую надобность.

Стилистику фильмов Худойназарова можно определить как документальный символизм. Вся картина «Кош ба кош» пронизана тончайшим, почти неощутимым символизмом. Она совершенно документальна, прозаична, груба по реальному событийному материалу, но вторая, авторская реальность, реальность искусства высвечивает эту обыкновенную жизнь и объясняет стойкое ощущение от фильмов Худойназарова — ощущение значимости этой простой, ординарной в общем-то жизни, символической ее наполненности, когда отдельная, конкретная жизнь означает Жизнь Человеческую, всеобщую, вписанную в стылый голубой воздух, как в магический кристалл.

Молодой таджикский актер Д. Маджидов — Далер как бы персонифицирует стиль

картины и в этом смысле играет роль лирического авторского «Я». Актер убедителен внешне и типажно. Это современный молодой человек, разумный, ироничный, с привлекательным, вполне героическим обликом, будь он в рыцарских доспехах, а не в поношенном джинсовом костюме. Высокий, гибкий, уверенный, он в самом себе несет ту духовную самодостаточность, которая разлита во всей картине. Сложных актерских задач по перевоплощению у актера нет, но на уровне проживания жизни, похожей на его собственную, он очень убедителен и соответствует пластической и сюжетной задачам фильма. Он не просто персонаж, а образ

фильма, его художественно-смысловой стержень. Фуникулерщик, который при других обстоятельствах так же свободно носил бы рыцарские доспехи, как носит потертый джинсовый костюм.

Меньше повезло режиссеру с героиней, испанской актрисой Паулиной Галвез. Она однотонно, надоедливо истерична, а потому необаятельна, как изначально капризная принцесса без достаточных на то оснований, а не персонаж европейского, нервического склада, которого ведут взрывной характер и нелегкие обстоятельства. Ее совсем не восточное своеволие выглядит не сложностью натуры, а ограниченностью. И даже мне, европейской женщине, а не только восточному мужчине просто хочется приструнить ее, а не возиться с ней. Впечатление такое, что героиня все время выкидывает штуки, а не проживает свою судьбу.

Вообще отношения персонажей, когда необходимо именно проникновение в психологию, а не просто документальный ряд, — уязвимое место режиссуры, и в «Кош ба кош» это даже заметнее, чем в «Братане», ибо художественные задачи фильма сложнее. Мир «Братана» — это мир юношеской поэтичности, легкого дыхания молодой жизни, когда все живое удивительно и счастливо, как у путешественника, перед которым расстилается жизнь, длинная и бесконечная. Все, что встречается на пути, — нежные девичьи лица, мужик с десятком чайников вокруг шеи, летучая мышь в банке — смешливый и беззлобный привет жизни, которая тебя касается и не касается, а с ускользающей улыбкой проплывает мимо. Такое вот: я шагаю по таджикской земле.

«Кош ба кош» — драма и требует драматической прописанности человеческих отношений. Напрасно режиссер думает как документалист-импровизатор: что получилось, то и хотели. Непроясненность, недовыраженность отношений главных героев между собой, с родителями, со знакомыми ощущается как зияние режиссерского мастерства, неумение придавать мизансценам глубину. Происходящее становится малоинтересным, внешним. Да и оператор Г. Дзалаев много хуже, грубее, с резкими световыми перепадами снимает в помещении, где отношения героев не поддерживаются воздушной средой, как естественной средой их обитания. Таких примеров достаточно.

Но нужно сказать, что наличие психологических лакун частично восполняется в «Кош ба кош» присутствием во всей его ткани этической меры как нормы жизни. Этичностью без дидактики. Все, что происходит в фильме, ощущается как отклонение от некоего идеального строя, правильности и надежности жизни. Реальный мир ненадежен, он ползет под руками, как ветхая ткань.

Любовь героев в фильме — это, собственно, любовь Далера. Мирра относится к Далеру немного как к маленькому, она не уверена в его взрослости не только потому, что он годами младше ее. Она не уверена, что он справится со своей любовью, когда реальность предъявит свои требования. В ней, этой любви, как раз воздуха хватает, не хватает земли. Любовь между небом и землей прекрасна. А как будет на земле? И есть ли еще эта земля под ногами героев?

Фильмы Худойназарова проникнуты удивительным покоем, несмотря на сюжетный драматизм. Это их главная эмоциональная интонация. В «Братане» есть эпизод, когда мальчишки бросают камни в окна вагона поезда, где едут наши герои. Но никто не удивляется и не нервничает, хотя камни увесистые, легко могут убить, свистят, «как

пули у виска», разбивают стекла вдребезги. Машинист только командует: «Ложись», все бросаются на пол, и старший брат прикрывает младшего, так и проезжают опасное место, «без обиды». Когда новый пассажир, мужчина с чайниками, пугается, обнаружив, что они сидят на мешках с порохом, Фарух, старший брат, успокаивает его: «Ничего, он мокрый». Сидеть на мокром порохе как бы естественно и не страшно. Но это еще мирная жизнь.

У героев Худойназарова свой эмоциональный градус в отношениях с жизнью. Они созерцательно спокойны, ибо для них важно не спорить с жизнью, а понять ее. Надо сказать, что в этих фильмах есть почти забытая в европейском кино деликатная дистанция между экраном и зрителем, отстраненность героев, охраняющих от посторонних глаз свой внутренний мир. Поэтому самые тяжелые, драматичные сцены словно отодвинуты от наших глаз как непереносимые. Изображение уходит на дальний план, и укрупняется роль звука (звукооператор Р. Ахадов), который становится символом трагического начала, невидимым лицом фильма. Изображение скрывается за звуком, как Господь Бог — за раскатами грома.

Смерть и похороны отца Мирры даны в «Кош ба кош» самым общим планом, издалека, словно это не смерть отца, а просто Смерть. Похороны некоего человека. Вдалеке идет похоронная процессия, горстка людей несет гроб. Выпал, наконец, снег и укрыл землю белым саваном. А на крупном плане все громче и громче — звук ритуальной считалочки, похоронной заплачки, заговора. Именно ее отчетливо тревожный ритм, низкий глуховатый голос, произносящий непонятные слова, магический смысл которых тем не менее ощутим, словно раздирает завесу жизни, и мы вплываем на порог тайны небытия. Этот ритмически нарастающий звук создает напряженное поле душевного отклика, приобщение к ритуальному переживанию жизни, ее «чета-нечета», везения и невезения, любви и смерти, которые «еще не закончили счеты свои».

•

В «Кош ба кош» герои живут рядом с войной. Она — бытовой фон и душевное состояние. Фильм начинается не с изображения, а со звука. Еще идут титры, а к нам приближается звук. Мы различаем в этой звуковой вязи ритмические удары барабана, мелодические, струнные всплески какого-то восточного инструмента, напоминающие аккорды то ли гитары, то ли арфы, и визгливые, тонкие, разбойничьи посвисты пуль. Эта сложная звуковая партитура — как подсознание фильма, подчас неразличимое, но всегда присутствующее тревожным фоном — «все ближе музыка войны».

Окно в доме отца Мирры пробито — то ли камнем, то ли пулей.

Танцует на улице старик, пластично, самозабвенно. И это читается как странность — здесь стреляют и танцуют.

В арыке, который течет рядом с игроками, где отец Мирры проигрывает все, плывет мертвое тело, словно бревно, и игроки вылавливают его, словно бревно, молча, буднично, и оставляют на стылой земле.

Стайки женщин и детей (наверное, дома их уничтожены) прямо на улице готовят еду, заплетают косы и даже ухитряются стирать с помощью стиральной машины, подключая ее прямо к электрическому столбу.

В городе объявлен комендантский час, и вокруг или пусто, как в вечернем автобусе, куда садятся наши герои, или люди пробираются осторожно, перебежками.

И повсюду этот опасный, музыкально-пулевой, трассирующий звук. Ночью, когда молодые люди находятся у себя наверху, в жилище Далера, ночной город стелется перед ними темным пространством, прочерченным визгливыми огневыми дорожками от пуль и снарядов. Если бы не звук, то даже красиво — то ли салют в честь праздника, то ли яркое звездное небо.

Герои не участвуют в войне. Хотя, кстати сказать, все мужчины фильма, и главные и второстепенные персонажи, в том возрасте, когда вполне могли бы воевать. Мы не можем здесь разобраться — почему. Надо предположить, что они не считают эту войну своей. Война идет где-то, как фон. Но не намалеванный задник. Она — мотив, причина душевных состояний и поступков героев. Герои привыкли к войне, не замечают ее, но она все определяет. Эта восточная созерцательность по отношению к войне, кажущаяся европейскому сознанию как бы равнодушием, это участие в народной драме с эпическим спокойствием, с доверием к судьбе — залог выживания народа.

...Я не участвую в войне,
Она участвует во мне...

Бахтиер Худойназаров

Этот безумный мир – наш

Интервью ведет Ася Колодижнер

Ася Колодижнер. Таджикистан сегодня — одна из самых горячих точек бывшего Союза, и вдруг картина «Кош ба кош» — романтическая любовная история в поднебесье. Почему в такой стране — такой фильм?

Бахтиер Худойназаров. В моем дебюте «Братан» один эпизод надо было снять сверху, и мы с оператором Георгием Дзалаевым впервые в жизни проехались на фуникулере. Потом долго искали нужный план: с канатной дороги все привычное выглядело совершенно иначе. Я тогда сказал: «Давай снимем фильм про фуникулерщика». Мы стали думать об этом, и каждый месяц приходила какая-нибудь новая идея — решили, например, что герой будет еще и игроком. А вообще-то я давно хотел сделать фильм, чтобы показать родной Душанбе, как Иоселиани — Тбилиси. Но получалась какая-то мозаика. Я никак не мог найти пружину действия. Появился еще один герой — игрок, к которому приезжает женщина, и он ставит ее на кон. Далер (фуникулерщик) должен отобрать героиню у игроков и прятаться вместе с ней. Город невольно становится их убежищем, укрытием. Это давало возможность снять как бы фильм-путешествие.

Но в этой игре, игре в кости, в реальной жизни не ставят людей на кон. Из фильма должно быть ясно, что игроки просто хотят наказать упрямого и, как говорят в блатном мире, «сажают на метлу», создают ситуацию, из которой провинившемуся трудно выпутаться — его могут и уничтожить.

А.Колодижнер. В среде игроков в фильме так накалены страсти, такое окаянство, что начинаешь понимать, из-за какого пустяка люди могут стать смертельными врагами. Такое ожесточение характерно для игроков всегда?

Б.Худойназаров. В мирное время все было иначе. Игрок мог злиться, орать, ругаться, но это была именно и только игра со своими условностями. Проигрыш никого всерьез не задевал. Игроки — очень остроумные, интересные люди.

Я пока не знаю, как человек глубинно меняется во время войны. Об этом можно будет сделать фильм, думаю, лет через двадцать. Сегодня остается только наблюдать, как всеобщее остервенение влияет на поведение людей в конкретных ситуациях.

В «Кош ба кош» игроки не могут остановиться и расходятся лишь тогда, когда замечают труп в канале, неподалеку от места их тусовки. Этому теперь не удивляются — война.

А.Колодижнер. Как война повлияла на замысел фильма? Каким он виделся до начала событий в Таджикистане?

Б.Худойназаров. Как это ни странно звучит, в мирное время фильм был бы гораздо жестче. И, может быть, я уделил бы больше внимания деталям, добился бы большей фабульной остроты.

Война заставила нас смягчить ситуацию. Мы не хотели ставить трагедию, которая добивает. Такого как раз достаточно в окружающей нас жизни. Надеюсь, зрители ощутили сострадание к героям и оценили их способность оставаться нормальными людьми в нечеловеческой ситуации.

Мне необходимо было подняться над событиями, увидеть происходящее как бы сверху, чтобы понять целое. Я почти не использовал в фильме крупных планов. Не люблю дробить целое. Возможно, я не уделяю при этом достаточного внимания психологическим характеристикам. Я предпочитаю просто наблюдать. И здесь необходима отстраненность, созерцательность. Такую стилистику можно назвать документализмом, который предполагает скрытую авторскую позицию, ненавязчивое, не подавляющее зрителя авторское присутствие.

А.Колодижнер. Жесткая фабульная конструкция не была заложена в сценарии?

Б.Худойназаров. Фильм снимался вообще без готового сценария. Была какая-то многосложная схема, отдельные образы: девушка в белом плаще, человек, который часто приезжает на канатную дорогу. Однажды в пасмурную погоду фуникулерщик открывает дверь кабины, а там лежит мертвый человек...

Но получалось как-то слишком «по Антониони». Трудно уйти от классических примеров. Потом наш замысел со смертью какого-то человека трансформировался в смерть отца героини. Мирра приезжает повидать отца, потому что в городе опасная военная ситуация. Это смелая девушка. А он проигрывает ее в кости, — «кош ба кош». Мы не рассказываем предысторию: почему героиня приезжает в город. Может быть, это и не совсем правильно.

В конце концов все образы оказались увязанными друг с другом, и история прояснилась. Мы все время переделывали сценарий, хотя уже шел подбор актеров, многое дописывали по ходу съемок.

Сейчас, после фестивалей и показов, фильм перемонтирован. Он стал динамичнее, мы постарались усилить ощущение времени, с которым совпали съемки в Душанбе. Нам хотелось передать атмосферу, уловить сам дух времени.

А.Колодижнер. Роль фуникулерщика писалась на Далера Маджидова. Как индивидуальность актера повлияла на возникший в сценарии характер?

Б.Худойназаров. Я Далера давно знаю. Наверное, поэтому его герой и появился в сценарии первым. Я понимаю, что́ Далер может чувствовать в той или иной ситуации. Я знаю, что́ он может сказать и куда он посмотрит. Я с ним почти не работал на съемках. Я использовал то, что мне уже было о нем известно, говорил: «Вспомни, как это было у тебя?» У него возникали какие-то личные ассоциации, и мы снимали. Но Далер в жизни человек мягкий. Он не игрок. Он никогда руку на друга не поднимет, а попытается разобраться, так что в фильме он не просто играет самого себя.

А.Колодижнер. Как складывалась обстановка в Душанбе во время съемок, как относились к вашей группе?

Б.Худойназаров. Мне приходилось иметь дело и с бандитскими формированиями, и с мафиозными группировками. Далера я старался от всего этого обезопасить. Я пытался ни его, ни исполнительницу главной роли испанскую актрису Паулину Галвез не посвящать в наши проблемы, хотя именно Паулина все время пыталась понять, что происходит. Как она говорила: «Чтобы представить меру опасности». Меня это выводило из себя. Хотя я понимал, что ей, как западному человеку, как женщине, необходимо было знать точно, насколько велик риск. Я иногда придумывал какие-то истории специально для нее. Впрочем, натерпелась Паулина предостаточно — три дня в засаде сидела вместе со всеми. За гостиницей «Октябрьская», в которой мы жили, находилась мечеть. Эту мечеть захватила одна из группировок, рядом с гостиницей шел бой. И выйти нельзя, и есть нечего. Одна радость — восемь бутылок водки купили, случайно осталось. В засаде очень пригодилось. Со временем Паулина успокоилась, поняла, что хоть и страшно, но, даст Бог, останемся живы.

А.Колодижнер. В «Кош ба кош» нет ни одной эротической сцены, хотя фильм о любви сегодня просто невозможно без этого представить. Сейчас модно включать откровенные сцены даже в тех случаях, когда это не имеет никакого отношения к сюжету. Вы что, пуританин?

Б.Худойназаров. Я однажды дал себе слово — не снимать эротических сцен — после фильма «Хиросима, моя любовь». Трудно сделать это лучше. Тут надо что-то придумать. Художник должен рисовать тело, танец тел.

И потом существует особое отношение к женщине на Востоке. Она и сама хочет оставаться женщиной, загадкой. Это не Запад с его боязнью «сексизма». Восточные женщины облекают себя в такую тайну, что мужчины дуреют оттого, что открыта рука по локоть. В Азии сохранилось и закрепилось именно такое ощущение эротики — через покровы одежды. Медитация через изоры и паранджу...

А.Колодижнер. Почему же на главную роль вы выбрали не таджичку, а испанку?

Б.Худойназаров. Во-первых, по фильму она должна быть не таджичкой, а метиской с евро-азиатским лицом. Во-вторых, сейчас в Таджикистане нет молодого актерского пополнения. Всем хорошим актрисам за тридцать пять. Раньше, начиная с шестидесятых, в Таджикистане были актрисы, способные это сыграть. Но потом началась перестройка. Потом национальные проблемы. К тому же из Москвы никто не хотел ехать на съемки в Таджикистан. Мне нужна была чистая девушка — эмоциональная, чувственная. Выбирать надо было или болгарку, или турчанку, или испанку. Паулину нашли наши швейцарские партнеры.

А.Колодижнер. А как группа приспосабливалась к работе на самой линии фронта?

Б.Худойназаров. Наша ассистентка приехала из тихой, мирной Швейцарии, так там как раз бомба взорвалась. А в Испании — на родине Паулины — баски время от времени устраивают террористические акты. И все же люди привыкли узнавать обо всем этом по ТВ. А тут они поняли, что жить можно и под пулями. Наверное, другой режиссер показал бы непременно ужас войны. Но я этого не умею. У меня есть свой способ восприятия происходящего, если это война. И я такой, и группа у нас такая. И к нам приходили такие же «чокнутые». Мы устраивали фейерверки. Сын нашего директора все время ныл: «Ты, папа, кинематографист, а денег у тебя нет». В день его рождения моя жена наготовила вкусной еды (где взяла, неизвестно), а солдаты устроили салют. Мальчику мы сказали, что салют — в честь его папы.

Каким бы безумным ни был мир, он — наш. Я не считаю, что показать войну можно, лишь изобразив на экране конец света. Пусть другие рассказывают о том, как в человеке проявляется запредельное. Это не значит, что в моем кино нет напряжения, нет страха. Есть момент, когда героине приходится убегать от погони, кода она по-настоящему боится, но потом она танцует. Когда страшно, подчас хочется смеяться или плакать. Мы как-то с Далером попали под обстрел, легли на землю, рядом оказался наш директор. Страх был невыносимый, казалось, что ты один в пустом и холодном мире, а когда встали, выяснилось, что рядом находились чьи-то дедушки, бабушки с сумочками. Они будто из-под земли вылезли, и это было даже смешно.

А.Колодижнер. У вас в группе было деление «по партийному признаку», на своих и чужих?

Б.Худойназаров. Конечно, у нас были свои предпочтения — наши и не наши. Сначала нашими были одни, потом стали другие. Спорили чуть ли не до драк. Но когда начинали работать, все успокаивалось. Такие споры разрешить невозможно. Все оставались при своих мнениях. Но было общее — кино.

А.Колодижнер. А на ваш взгляд, есть в этой войне правые и виноватые?

Б.Худойназаров. Есть тот, кто первым начал. Тот, кто вывел на улицы агрессивно настроенных людей. У нас, увы, это сделали демократы, и соответственно преступным был второй шаг, когда президент стал выдавать населению оружие. Он показал свою слабость, когда стал созывать народ. Это как в юриспруденции — несколько человек участвовали в убийстве, но ищут того, чей удар привел к смерти. Не в равной степени люди агрессивны, не в равной степени хотели зла. Но мне кажется, что степень вины существует.

А.Колодижнер. Как воспринимают фильм зрители за границей?

Б.Худойназаров. «Кош ба кош» хорошо приняли в Испании, потому что это страна гражданской войны. И люди там, так же как и в Таджикистане, привыкли влюбляться и радоваться вопреки невзгодам. А в Японии фильм переживали во много раз сильнее, чем, скажем, в Венеции. Европа ушла от напряженной эмоциональной созерцательности. Мы могли сделать на этом материале лихой детектив, но отказались от темы возмездия. Главное в фильме — любовь.

Зарубежная пресса о фильме Бахтиера Худойназарова «Кош ба кош»

Бахтиеру Худойназарову всего двадцать восемь лет, и уже один фильм, сделанный ранее, «Братан», премирован в Нанте и Бельфоре в прошлом году. Его второй фильм «Кош ба кош» получил Серебряного льва (единственный Серебряный на фестивале). Несколько эстетизированная поэзия «Братана» уступила место более свободному вдохновению, естественному и воздушному лиризму, сильному, как счастье, как молодость. У Бахтиера Худойназарова все впереди.

«Кайе дю синема» (Франция), № 472

«Серебряный лев» фильму «Кош ба кош» Бахтиера Худойназарова казался неправомерным и незаслуженным и тем не менее оправданным. Фильм был, вероятно, премирован, чтобы подчеркнуть, что кинематограф, когда он искренний и подлинный, всегда событие, проявление жизненной правды, оптимистическое движение к будущему. Фильм снят молодым режиссером во время кровавой войны против исламских фундаменталистов в Таджикистане[1]. Что ж, честь и слава мужеству и вере в кино, по крайней мере, как свидетельству и документу, если не как художественному произведению.

«Иль Ресто дель Карлине» (Италия), 1993, 12 сентября

В последний день «Кош ба кош» молодого Худойназарова выигрывает серебро

Самый молодой режиссер фестиваля Бахтиер Худойназаров родился в 1965 году в Душанбе, столице Таджикистана. Он создал один из самых прекрасных и удивительных фильмов фестиваля «Кош ба кош». На конкурсе рядом с Олтманом и Кесьлёвским, Ван Сантом и Годаром он попал на афишу в последний день. Но хороший кинематограф сам себя защищает, и он успел завоевать вполне заслуженного «Серебряного льва». Любовь и война, ненависть и страх, молодость и желание — «Кош ба кош» говорит об этом с легкостью и вместе с тем со всей серьезностью в фильме, задуманном в мирное время, а снятом в огне гражданской войны, которая уже целый год идет между демократическими исламистами и фундаменталистами, объединенными против экс-коммунистов. Следует запомнить актеров — таджика Далера Маджидова и испанку Паулину Галвез.

«Иль Мессаджеро» (Италия), 1993, 12 сентября

«Мое сердце в Душанбе — азиатском Сараеве»

Бахтиер Худойназаров — выходец одной из самых далеких и самых неизвестных стран мира. Его бабушка по матери — немка, отец — таджик. В доме говорили по-русски. И сейчас Бахтиер мыслит по-русски, но говорит немного и по-таджикски, на языке его предков. Его картина «Кош ба кош» представляет на конкурсе Таджикистан, но это совместное производство со Швейцарией и Японией. Картина прошла скандально, в последний день, в уже пустом Лидо с немногочисленными журналистами, выжившими после бешеной охоты за «львом». Я пользуюсь словом «скандальный», потому что это один из лучших фильмов фестиваля и притом наименее протежированный. Я встретился с Бахтиером и его актерами в зале «Эксельсиора», счастливыми и чувствовавшими себя несколько не в своей тарелке: Венеция мало похожа на столицу Таджикистана Душанбе, переживающую гражданскую войну. Запомните эту фамилию — Худойназаров. Ее трудно произнести, но это один из немногих талантов, отличившихся после взрыва советской империи.

«Унита» (Италия), 1993, 11 сентября

...«Серебряный лев» приветствует двадцативосьмилетнего талантливого таджика Бахтиера Худойназарова, который приехал из Душанбе (столица Таджикистана) на машине и потрясен тем, что с ним произошло, будто получил удар «льва» по голове. Его фильм «Кош ба кош» полон шарма.

«Монд» (Франция), 1993, 14 сентября

Это фильм из бывшей советской республики Таджикистан молодого режиссера Бахтиера Худойназарова, закончившего институт кинематографии в Москве.

Этот фильм напомнил лучшие примеры поэтического реализма французов в 30-е годы и итальянский неореализм сразу после войны. Если такие фильмы еще выходят, можно не тревожиться о будущем кинематографии.

«Бюнднер цайтунг» (Германия)

«Кош ба кош» — старомодная любовная история. Сценарий был написан до гражданской войны, и этот конфликт фактически не входит в сюжет. И все же перестрелка слышна почти в каждой сцене, и ночное небо, освещенное трассирующими пулями, и сцены с беженцами придают фильму ранее не запланированный колорит. В фильме «Кош ба кош» ужас подлинной войны, окружающей актеров, сильнее скромного сюжета.

«Вэрайети» (США), 1993, 1 ноября

---

[1] Здесь и далее оценки политической ситуации в Таджикистане соответствуют лишь представлениям о ней на Западе. — *Прим. ред.*

Лариса Малюкова

Путем зерна

О режиссере Майрам Юсуповой

О смерти и о цветах мы не умеем рассуждать.

А. Камю

В прошлой стабильной жизни, в бескрайнем пространстве, простирающемся от этносов Льва Гумилева до «гомо советикуса» Александра Зиновьева, «новая общность» наших народов почти повсеместно выглядела антуражно, маскарадно, пропагандистски. Сейчас, разрезанная линиями границ на разновеликие кусочки, эта общность оказалась на редкость взаправдашней, живучей. Корчась от боли и недоумения, ее останки пытаются дышать обособленно, отталкиваясь и вновь смыкаясь в разорванных по живому связях, взаимопроникновениях. А для многих наследников великого распада он оказался личной трагедией.

Майрам Юсупова

Какие точные приборы способны определить первичность или вторичность культур — таджикской и русской для Валерия Ахадова, Сайдо Курбанова, Пулата Ахматова, Бако Садыкова, Бахтиера Худойназарова, Майрам Юсуповой, вышедших из вгиковских стен, вросших в жизнь московских общежитий и кухонь? Хоть именно о таджикской культуре рассказывало их творчество, так не хочется, так горько уточнять — довоенное.

•

Майрам Юсупова собирает документы для московской прописки. В паспортном столе ее сегодня уличают: «Какая же вы русскоязычная? В паспорте четко указано — таджичка».

— Кто я на самом деле, дочь донской казачки и таджика? Быть здесь русской, там — таджичкой? А мне не хочется терять ни того, ни другого... Признаюсь, и в Таджикистане я всегда чувствовала себя не совсем «своей». Это чувство усугублялось общепринятым на Востоке отношением к женщине. Понятие «паранджа» — наиболее устойчивое из всех доставшихся нам в наследство. Лишь только я спускаюсь с трапа самолета в Душанбе, как почти физически ощущаю, как опускается «паранджа», и я уже осознанно и подсознательно ограничиваю себя в жесте, движении, взгляде. Сомневаюсь, могу ли взять сигарету.

Когда Майрам вернулась в Душанбе после ВГИКа, кинематографические боссы окатили волной презрения зарвавшуюся пацанку, посмевшую примерить на себя мужскую профессию. Значительное время пришлось потратить на доказательство профессиональной состоятельности. А где-то в середине семидесятых началась скрытая кампания против людей, плохо знавших таджикский язык и потому не имевших права заниматься национальным кинематографом. Подобные претензии предъявлялись и к Майрам...

— Я чувствовала себя немой. И как у немого, у меня обострилось чувство цвета, запаха, жеста. Я по-настоящему любовалась этнографией. Правда, постепенно, от фильма к фильму, это абсолютное ощущение красоты теснил раздражающий и разрастающийся

конфликт между культурной традицией, полной гармонии, и того подчас ужасающего убожества, в котором вынужден жить народ...

•

Долгие годы традиционной тематикой таджикского кинематографа был либо исторический эпос, либо революционные боевики. К началу семидесятых, когда кризис «Басмачфильма», как именовали студию в Душанбе, стал очевиден, а преувеличенная лояльность к советской власти превращалась в почти откровенную личину притворства, возникла новая генерация кинематографистов, выросшая в эпицентре особого интеллектуального оазиса — душанбинской интеллигенции.

Эта генерация вышла из строгой шинели документального кино. Тогда же таджикские документальные фильмы стали тихой сенсацией в мире кинематографа. Тихой — потому что встретили мощное сопротивление властей, привыкших отождествлять документальное кино со златозубой улыбкой хлопкороба, переходящей в бескрайнюю панораму отары. Но высокая кинематографическая культура, способность приоткрыть завесу тайны над менталитетом народа, сознательный аскетизм в выборе изобразительных средств, пристальный интерес к особому родству человека и природы — были в значительной степени сформированы внутренним неприятием засилья парадно-театральных фильмов. Майрам Юсупова стала известным документалистом нового таджикского кино.

В игровых лентах эти тенденции получили свое развитие в поэтическом образном решении. Испытывая идиосинкразию ко всякого рода украшательству, экранному лицемерию, молодые режиссеры с первых же работ исповедовали заповедь «Не солги», но фильмы их отличались романтической подсветкой, характерной для глубинного пантеистического менталитета таджиков. В этом была самобытность и самоценность нового таджикского кино. И если более поздняя казахская «новая волна», не скрывая своих пристрастий в цитатах, заметно тяготеет к французской «новой волне», то картины таджикских режиссеров подчас неосознанно напоены воздухом итальянского неореализма.

— Недавно я переводила одной индианке «Кошба кош» Бахтиера Худойназарова. «Слушай, — спросила она, — почему все время поют, танцуют, когда кругом идет пальба»? «Знаешь, таджики такой народ. Не поверишь, но практически каждый играет на дутаре. Игровое начало, «придуманность» мира ощутимы повсеместно». Странно и как-то несправедливо, что война обрушилась именно на нас. Таджики — народ не воинственный. Сказать ленивый — нельзя. Но для стороннего делового человека — несомненно покажется ужасно медлительным, созерцательным. В то же время таджики артистичны, бесконечные выдумщики песен, баек, притч...

•

«На полпути между нищетой и солнцем...» Слова Камю всплыли в моей памяти с первых же кадров фильма Майрам Юсуповой «Время желтой травы». Это ее игровой дебют. Фильм этот — философская притча о том, как в высокогорном кишлаке нашли мертвого человека. Чужого. И с трудом меняясь в отношении к этому уже мертвому человеку, враждебные поначалу крестьяне становятся «мыслящими тростниками», людьми. Собственно, ради этого внутреннего движения и сделан фильм.

Время желтой травы — это время, когда убирают сено, время умирания в природе, угасания красок. Строгому аскетизму природы претит туристическое любопытство, и камера предельно деликатна. Ей дано увидеть то, что видит пристальный взгляд — кусочек странной, загадочной жизни.

Почти «нулевой градус» фабулы, созерцательность кинематографического стиля Майрам Юсуповой позволяют зрителю ощутить застывшее время, время, растекшееся в пространстве гор. Безбрежные скалистые своды, каменные жилища людей, разрушенная мечеть, люди с иссушенной колючими холодными ветрами кожей, с оцепеневшими от монотонного изнурительного существования сердцами.

Среди них самый живой — местный дурачок. Блаженный радуется появлению мертвого пришельца, танцует для него. Больное сознание обостренно чувствует приближение грозы, несущей воскрешение окаменевшим сердцам. Дождь омоет их души, напитает влагой землю, земля примет прах переставшего быть чужаком человека, пробьются ростки новой травы, новой жизни.

Ради этого подспудного общего движения, первого толчка жизни в природе и в людях режиссер отказывается от подробной «раскадровки» каждой ситуации, от деталей, от интригующих сюжетных поворотов. Даже судьба отдельных персонажей отходит на второй план и едва прочитывается. Важнее всего — внутреннее нагнетание напряжения, совместное усилие людей, открывшихся первому свободному вздоху, короткому и бесконечному миру общей духовной жизни.

Цветовая драматургия фильма подчинена этому замыслу. Незаметно в черно-белое,

монотонное течение вступает сначала монохром, а затем едва обозначенный цвет. И только в финале, в сцене плача и похорон «чужака», изображение взрывается цветом — яркими нарядами, пестрыми платками женщин, плачущих и молящихся: «Окропи души влагой...»

Кажется, режиссер хотел бы оградить от посторонних глаз тайну странного течения жизни в селении. Мы выключены из быта, хотя жизнь эта — сугубо бытовая, мы слышим обрывочные реплики, скупые замечания людей, понимающих друг друга с полуслова. От нас скрыты предыстории перетекающих друг в друга микросюжетов: подготовка к свадьбе, ссора вдовы со своей свекровью, остывший семейный очаг... Все это высказано как бы в назывных предложениях-констатациях и грешит режиссерской анемичностью. Мозаика сюжетов вольна складываться в сознании чужака (а именно так чувствует себя и зритель) в незаданный изначально рисунок. Однако это лишь отыгрыш, одна из вариаций основной темы — Постороннего, Чужого.

Главный герой, он же — посторонний, чужак — мертвый человек. Мертвое тело. Неподвижная фигура, распростертая на каменной почве, становится средоточием всех семантических и визуальных векторов. Вопрос — предать ли земле тело иноверца — приобретает для людей забытого Богом селения экзистенциальный смысл. Их выбор несет надежду.

Поразительно, но в фильме совершенно отсутствуют приметы времени. Но что еще поразительней: это безвременье не было создано усилиями киногруппы. Несколько лет назад Майрам разыскала это удивительное селение, где жило племя таджиков, словно выключенное из общего потока жизни республики, даже разговаривали здесь на непонятном диалекте. По одной из научных версий, ягнобцы, живущие здесь, — потомки старейшей цивилизации — согдийской, которых увел в горы в VIII веке один из последних царей, спасая людей от воинственных арабов. В советские времена по меньшей мере трижды их вынуждали спускаться с гор, чтобы заставить жить в долине и выращивать хлопок. Снова и снова они возвращались. Как-то выжили...

— Когда я впервые летела на вертолете в Ягноб, было ощущение полета на незнакомую планету. Из вертолета мы выходили с опаской, не зная, как нас встретят...

Сами реалии диктовали жанр притчи — особый стиль жизни, сложенные из камней, будто вросшие в горы дома, другая пластика. Вот разговаривают две женщины. Одна — на вершине горы, другая — у подножия. Они обращаются друг к другу почти шепотом и прекрасно слышат каждое слово. Чудесным образом они попадали в тембр воздуха. А мы кричим в мегафоны, срываем голоса. И двигаются они плавно, очень медленно. Мы же, поджимаемые сроками, спешили и, конечно, задыхались, помирали от высоты. Эта странная, растянутая пластика продиктована не только высотой гор, она — как результат особого стиля жизни, который привораживает и восхищает.

•

Финал «Времени желтой травы» дает возможность взглянуть на смерть сквозь призму бесконечной жизни. Так мрак и свет смыкаются в момент гибели и возрождения библейского зерна. Похоже, тема включенности человека в этот вечный круговорот жизни и возрождения всерьез занимает Майрам Юсупову как режиссера. Есть среди ее тридцати документальных фильмов картина, которая так и называется «Галла», что значит «Зерна» — о бытии кулябских таджиков.

Все изображенное в ней — поэзия: выделка ярких ковров из шерсти, изготовление сыра и масла, вышивание сюзане. Сама природа, кажется, охотно аккомпанирует традиционным ритуальным обрядам, в которых кроется код жизни. Розовые цвета урюка — предвестники Навруза — нового года и весеннего пробуждения природы.

Осыпается цвет, раздуваются пузыри на раскаленной лепешке «чапоти», стекают капли со свежевзбитого масла — праздник «положения в колыбель ребенка», нового зернышка жизни. Зерном посыпают голову

жениха и невесты, желая им продолжения рода. На молитву-прощание собирается кишлак, ритуал похорон предваряет блюдо с зерном.

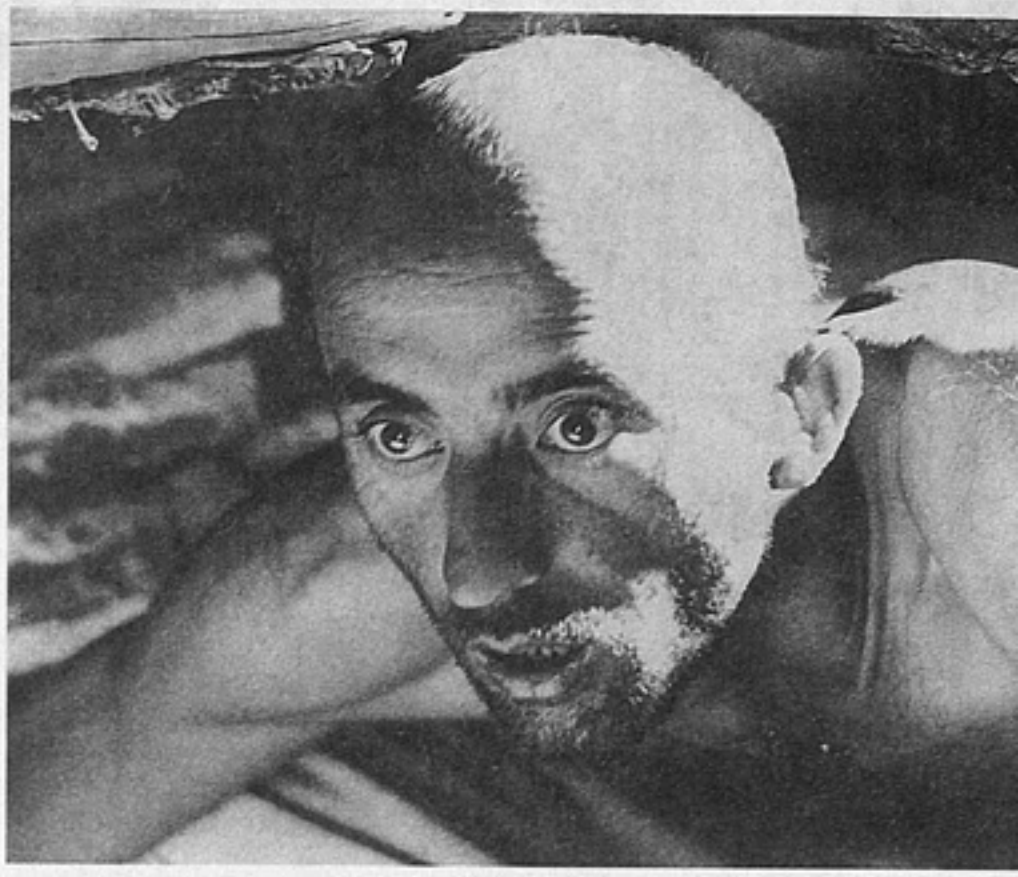
— *Иногда мне кажется, таджики затем только и появляются на свет, чтобы отметить три события в жизни: Рождение, Свадьбу и Смерть. Все усилия традиционно большой семьи направлены на то, чтобы выдать замуж или женить. Долго собирают деньги, тщательно готовятся к празднику. Несколько лет могут во всем себе отказывать, но на рождение ребенка обязательно будут угощать, кормить все село. Каждое из трех событий — публичное выступление семьи, свидетельство достатка, удачливости, общественного статуса.*

И снова цветет урюк. Любуясь расцвеченными природными красками, традиционными обрядами «Галла» — поэтической экранной интерпретацией «времен года», я все время пыталась гнать мысль о том, что именно здесь, в Кулябе, война была особенно страшной, бессмысленно жестокой. Но с каждым крупным планом на экране почти наваждением вставал вопрос: живы ли они? Вот этот ребенок, невеста, старик...

Большая часть документальных фильмов, сделанных Майрам Юсуповой, — портреты. Одна картина так и называется «Лицо». Ее притягивают неожиданные ракурсы, прихотливые изгибы, открывающие целые пласты тайного мира личности. Оттого так часто ленты замешены на парадоксе, анекдоте.

В картине «Далеко до самого горизонта» центральный персонаж — немолодой крестьянин, попавший в годы войны в плен. Затем он бежал, был в итальянском Сопротивлении. На родине его признали предателем. Так долгие годы и жил он, униженный и оскорбленный всеобщим презрением, на околице селения, всю жизнь прячась от позора. И вот его разыскивают итальянцы, и презренный предатель в одночасье оборачивается национальным героем. Но волшебного превращения не происходит. Камера долго держит крупный план героя, фиксируя совершенно потрясенное, расколотое сознание растерянного человека, за долгие годы сжившегося с мифом о своем предательстве и не знающего, как жить дальше. Лишь одна мысль серьезно заботила его — как принять заморских гостей в убогом доме? Придется строить новый дом... для итальянцев.

Сейчас Майрам снимает документальный фильм «Греческая ваза. Послание», использующий мотивы греческой мифологии. Картина выстраивается как диалог двух начал, двух исходных прообразов — дионисийского и аполлонического; земного, тварного и духовного. Обращение к истокам общечеловеческой культуры не случайно. Это «зерно» прорастало со времен ВГИКа, с лекций по искусствоведению Паолы Дмитриевны Волковой, которая считала, что греческая мифология — своеобразный шифр, закодированное послание, и если верно его прочитать, понять тайнопись, то человечеству много легче будет обрести контакт и со своим временем. Тогда же Майрам Юсупова начала изучать греческую вазопись...



«Время желтой травы»

В первом фильме будут представлены экспонаты Пушкинского музея в Москве, в следующем — Эрмитажа. Обе картины задуманы как проба пера, эскизы к большой игровой картине. Вот такими небольшими шажочками — к берегам бескрайнего синего океана культуры Эллады, греческой мифологии, где все возникло из вечного, темного Хаоса, — и горы, и моря, и боги, и люди, и любовь...

•

В самом центре Москвы Майрам снимает комнату в почти заброшенной коммуналке в переулке со сказочным каким-то названием — Сверчков. Квадратный уютный дворик служит «рамкой» для расположенного в его центре векового в три обхвата дерева, словно попавшего сюда из сказочного Лукоморья. А в непосредственной близости от дома, окруженного православными храмами, находится... афганское посольство.

— *Весь год, год моей новой жизни, испытываю противоречивое, двойственное чувство. С одной стороны — острое ощущение Начала, эйфории полета в незнакомом пространстве, сравнимой лишь с детским сладким ужасом от быстрой карусели. С другой — постоянный страх: не на*

«Лицо»

что опереться. Постоянные ночные звонки в Душанбе — как там? Страх за профессию. Но главное беспокойство за сына, его будущее...

Надо сказать, Далера Маджидова, сына Майрам, в кинематографическом мире знают не меньше, чем его маму. Две главные роли — в фильмах Бако Садыкова «Джосус» и Бахтиера Худойназарова «Кош ба кош» были и замечены и отмечены даже в наши, скромные для кинематографа, времена.

В разговоре с Майрам мне показалось, что ей почти все равно, кто из тех, кто вверг сегодня ее страну в кровавый хаос, взаимную бойню, выйдет победителем...

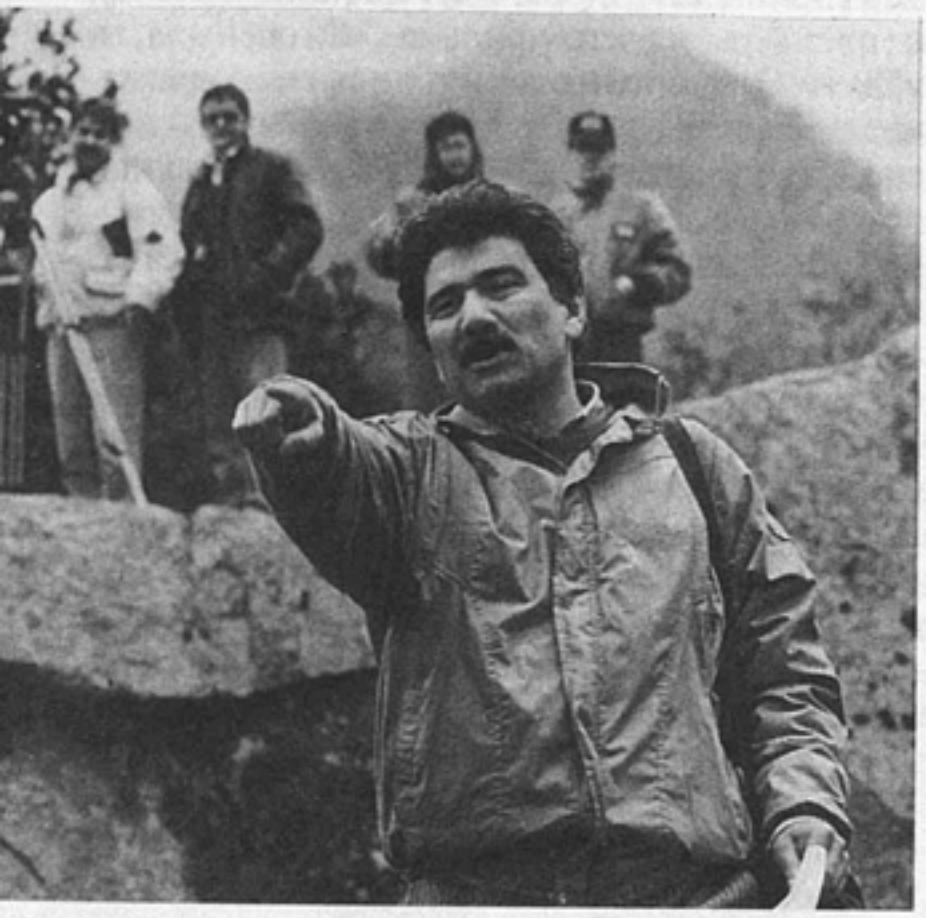
— Это не совсем так. Когда я слышу: «Убито пять таджикских оппозиционеров», — я понимаю, что не стало еще пяти таджиков. Для меня они не оппозиционеры. Бесконечный поток известий о смерти соотечественников — неубывающая горечь на сердце...

С Майрам мы встречались в канун Нового, 1994 года, в разгар капризной московской зимы. В это время в Душанбе уже началась пора дождей, а значит, скоро — весна, пробьется молодая трава, покроется цветом урюк. И так хочется верить, что вечная мудрость крошечного проросшего зернышка станет уроком для обезумевших, обретением надежды для утративших ее...

Валерий Ахадов

Таджикский режиссер в русской глубинке

Как таджикский режиссер оказался в Магнитогорске? Я, может быть, чуть раньше других почувствовал тревожную ситуацию, ведь были события в Киргизии, в других республиках, и до первых стычек в Душанбе я понял — нас это тоже не минует. Если страна распалась, значит будет и кровь.



Почему я не сражаюсь на баррикадах? Я бы остался и боролся. За ребенка я готов, наверное, убить любого. И меня, думаю, любой готов был бы убить за своего ребенка или за кусок хлеба для него. Но за чье-то желание властвовать, за политиков, за разборки между кланами — я не хочу умирать. Я утверждаю: это не патриотическая война, не освободительное движение, это — раздел собственности. Просто раздел собственности. Вот и все. А у меня нет собственности, и я в этом не участвую. У меня другая профессия, и политикой я заниматься не буду, мне не за что там бороться. Эта борьба порождает и месть, и обиду, и звериное правило: тебя ударили — ты ударил.

В России сейчас происходит то же самое, но Россия просторней, богаче, поэтому людям больше хватает и места и собственности, многие уже успокоились, поняли, что нахватали достаточно, — хватит на жизнь и себе, и детям, и внукам. Но есть и непомерно жадные, желающие очень большой власти и очень большого капитала, и они будут этого добиваться. Я понял: борьба за деньги, за власть, за женщину — это инстинкт. У некоторых он очень силен, и хотя человек понимает, что будет кровь, смерть, что его самого могут убить, — он не останавливается.

Конфликт в Таджикистане на самом деле не имеет к межнациональному никакого отношения. Естественно, что оттуда бегут прежде всего не таджики, просто потому, что им хотя бы теоретически есть куда убежать. А таджикам некуда. Да и то, тысяч сто бродят сейчас по России, в Афганистане. С самого начала в Таджикистане не было даже намека на межнациональный конфликт с русскими, потому что до сознания самого неграмотного таджика дошло, что все-таки «старший брат» есть, вернее — был. И теперь те, кто делал на этом политику, кто любил кричать, что русские нас зажимают, поняли, что́ потеряли, — ведь решение многих вопросов экономики и политики десятилетиями было связано с Россией.

Мы находимся в сложном регионе: ближние братья — Иран. По языку, по культуре мы родные, а по вере — здесь суниты, там шииты. Такой странный разрыв. Вокруг тюркоязычные народы, которые по обычаям, традициям сходны с нами, а язык совсем другой, да и нации гораздо моложе и динамичнее, что свойственно молодости. И вот, казалось бы, что связывает Таджикистан с Россией? Границ у России нет даже с Узбекистаном, не то что с Таджикистаном. Но, благо, уже сейчас у многих хватает ума понять, что это за связи. Очень и очень много проблем решают российские политики. А Средняя Азия, бывшие среднеазиатские республики, — это сейчас место, где решается: кто кого. Это арена кровавой битвы. Как Белый дом — это ведь не здание, а место, где выясняли отношения...

В Душанбе в последнее время я был главным режиссером драматического театра. Один

я, наверное, уехал бы работать и жить в Москву, с театром это было невозможно. Я бросил клич по России: у меня есть театр, возьмите нас, но дайте жилье, потому что все квартиры мы побросали в Душанбе. В Магнитогорске мне сказали: «Да».

В театре у меня работают люди разных национальностей (мне даже дико об этом говорить). Уехали мы труппой. Целиком. Прибыли в Магнитогорск — театр закрыт, там тоже шли какие-то раздоры. Прошло небольшое время, и сейчас у нас очень прилично работающий театр. Аншлаги. Народ ходит, снимает сапоги, надевает туфли, приходят в шикарных платьях. Вы представляете? В общем, я думаю, что Магнитогорск тоже выиграл оттого, что мы туда приехали. В городе очень заинтересованные и порядочные люди. Это город, собранный с миру по нитке, с нуля, много бывших политических ссыльных, хороший генетический фонд. Народ очень интеллигентный, со своими сложностями, конечно, прямо скажем, сильно пьющий, но люди умные и хорошие.

Когда мы приехали и начали работать, то стали первыми парнями на деревне — нас повсюду приглашали. Открывается, скажем, казино — позовут: давайте посидим, поиграем. Посидели, поиграли — и вдруг возник разговор о Тарковском, о серьезном кино. Я удивился: «Как? Откуда?» А они: да вот, говорят, у нас был шикарный киноклуб, и вообще мы хотим что-то делать, давайте, придумывайте. Такая вот жизнь в далеком Магнитогорске.

В театре я начал с мелодрам. Мы ставили «Свободных бабочек», «Даму с камелиями», «Варшавскую мелодию». Это было очень точное попадание, ностальгия по чувствам, и народ пошел. Я не боюсь мелодрамы. Мы очерствели все, и я умышленно дал театру возможность в хорошем смысле «сыграть на чувствах», растопить себя и людей вокруг. И это здорово, потому что зритель потом общается с тобой, как со своим, близким. Еще мы сделали композицию по роману Белл Кауфман «Вверх по лестнице, ведущей вниз». А потом к нам приехала американка Марта Мейсон, балетмейстер, и мы поставили по «Битве» Хэммера Мюллера пластический спектакль. По-моему, это единственная постановка в нашей стране. Неожиданно на нее валом пошла молодежь. Есть у нас спектакль по новелле Генри Джеймса «Алтарь мертвых». Зрители, я разговаривал со многими — зал небольшой, — сказали мне, что как бы заново пережили свою молодость! Это даже больше того, на что я рассчитывал. Для детей — замечательный «Старик Хоттабыч». В общем, живем. Сейчас вот «Чайку» ставим. Это большая, серьезная работа — без классики нельзя.

А недавно мы провели театральный фестиваль. Собрали коллективы со всей бывшей страны, из дальних стран пока не смогли — многие не хотели приезжать из-за октябрьских событий в Москве. Но приехала Анни Жирардо, с которой мы вместе работали в кино, привезла моноспектакль. Было море народа. Теперь я хочу завоевать зрителя и для кино.

Надо сказать, первое, что я сделал, придя в театр, — установил киноаппаратуру. Не для того, чтобы на спектаклях пользоваться экраном, а чтобы театр был тем местом, куда дорожка протаптывается каждый день. Когда нет спектакля — пусть идут фильмы. Я начал с премьеры своего фильма «Я обещала, я уйду». Это вполне приличная мелодрама, чистый жанр, и при этом в ней есть три сцены, за которые я отвечаю. И как кино пошло!

После успешного театрального фестиваля — потому что каждый год мы бы не вытянули, сложновато — возникла идея кинофестиваля, который может быть ежегодным. Мы его уже учредили. Это будет фестиваль мелодрамы. Ведь мелодрама — сама жизнь, а люди хотят жить. И я хочу, чтобы мои друзья приезжали в Магнитогорск. Хочу, чтобы люди с ними знакомились, смотрели их картины. И хотя критики жанр мелодрамы не любят, зрители смотрят с удовольствием. И в этом жанре можно делать хорошее кино. Я предложил эту идею Союзу кинематографистов, Комитету по кино, телевидению, и все сразу сказали: «Да, мы готовы стать учредителями». И подписали бумаги.

Думаю, что до октября публика Магнитогорска отсмотрит фильмов двадцать пять. Плюс профессиональное жюри, которое я сейчас собираю, человек пять, и зрительское жюри — члены киноклуба «Сталкер», которые давно занимаются кинематографом. Они выберут пять-семь картин на финал, и в октябре мы позовем в гости авторов и участников этих фильмов, критиков, прокатчиков — это и будет уже собственно фестиваль, но с небольшим количеством участников и фильмов. Причем речь идет и о телевизионных картинах, даже о многосерийных — они ведь не получают адекватной оценки. Могут быть и хорошие сериалы. И я надеюсь, что все это заведет людей «на кино», на ту прежнюю жизнь, когда людям кино было необходимо.

У меня как режиссера давно есть проект, который я хочу реализовать по сценарию О. Агишева — «Жизнь Омара Хайама». Очень хороший сценарий, я знаю, как все делать, но не могу достать таких денег. Просто не могу. Хотя в Магнитогорске люди очень щедрые. Те, кто зарабатывает деньги, хотят вкладывать их в культуру. Вот Анни Жирардо надо было билеты оплатить в Магнитогорск и обратно — откуда у театра деньги? Я обратился с просьбой — и билеты оплатили. Но таких денег, которые нужны сегодня для «Жизни Омара Хайяма», ни у кого в Магнитогорске нет. А снимать что-то просто ради того, чтобы снимать — нет, теперь нет. Я уже выжил и сейчас на это не пойду.

Ведь так хочется сказать что-то важное. Я считаю своей лучшей картиной не «Семейные тайны», которые получили приз в Мангейме, или «Кто поедет в Трускавец», а документальную, которую никто не видел, — «Нурек — без легенд». Это парафраз названия фильма «Без легенд» документалиста Герца Франка. Меня всегда интересовало, как в нашей стране строят дома, работает электростанция, едет машина. Я ведь точно знал, что все своровали, цемент унесли, трубы недосварили — но все стоит, работает, едет, как ни странно! И я попытался проанализировать эту ситуацию. Собрал двенадцать человек, которые руководили строительством Нурекской ГЭС — от министра до инженера, и они рассказали, как это делалось. Стала понятна вся прежняя система — взаимоотношения, экономика. Это была настоящая картина. Но ее, к сожалению, никто не увидел.

У меня есть надежда, что сейчас в таджикском кино смогут что-то сделать молодые, так называемая новая волна. Это — Мара Юсупова, Сайф Рахимов, Джамик Усманов, Сафар Хакдодов, Бахтиер Худойназаров. Начиналась эта «новая волна» довольно странно, когда надо было заталкивать людей во ВГИК, республикам там давали одно святое место, и надо было протолкнуть не только родственников и знакомых, но и талантливых людей. Я тогда был первым секретарем Союза кинематографистов Таджикистана, появлялся на всяких пленумах, и в общем меня знали. Поэтому удавалось посылать во ВГИК и на Высшие курсы режиссеров хороших наших ребят. И я хвалю себя за то, что никогда не боялся и не боюсь рядом с собой людей более талантливых, более умелых, наоборот, это доставляет мне радость. Чувства зависти не возникает, даже белой зависти. Напротив, есть ощущение сопричастности: и не важно, помнят ли потом об этом люди или нет. Вот Бахтиер Худойназаров сейчас очень вырвался вперед, получает на международных фестивалях премии, и я радуюсь не разумом, сердцем, потому что это и моя победа, моя удача. Недавно мы привозили в Магнитогорск последнюю его картину «Кош ба кош», я был в зале, смотрел и переживал, прислушиваясь к публике, как на своем фильме.

Я думаю, в молодых ребятах есть счастливое сочетание культур, когда человек генетически обладает еще чем-то, кровно принадлежа к своей нации. Ребята серьезно интересовались своей культурой, литературой, этнографией и в национальном, и в культурологическом, и в историческом смысле, а не просто для того, чтобы щегольнуть цитатой. Ведь таджико-персидская культура — часть мировой культуры, и они ее осваивали именно как часть мировой культуры. Поэтому и знают ее гораздо глубже, чем люди, которые идут к своим истокам как национальные патриоты.

Образование у ребят — на европейском уровне. Все учились во ВГИКе или на Высших курсах. Все знают русский язык, а кое-кто и несколько других. В их время уже были открыты форточки, они уже видели и слышали, что происходит в мире. Вот так естественно сложилось, что культурные взрывы произошли в последнее время в самых дальних регионах — там люди понимали: чтобы выйти в мировое пространство, заявить о себе, нужно проявить куда больше энергии и работоспособности, чем живя в Москве, на виду у критиков и Союза кинематографистов.

Чем отличаются молодые ребята, что мне нравится в новом таджикском кино — они перепрыгнули через этап этнографического кино, который проходили многие, через подробности, интересные сами по себе: как наливают чай, как пиалу держат и так далее. Эта часть важная, но именно — часть их фильмов, их взгляда на жизнь. И они сумели это преодолеть, может быть, именно потому, что позднее всех из наших бывших республик подошли к ренессансу в кино.

К сожалению, в целом судьба их сейчас достаточно печальна. Вообще очень трудно удержаться на уровне хорошего начала, даже при стабильной жизни. Это огромнейшая проблема, все мы это понимаем. Но меня радует, что никто из них себе не изменил, не сделал ничего, что бы противоречило их душевной склонности. Никто из них не снимал, в отличие от меня, коммерческого кино. Я не знаю, надолго ли их хватит, но пока они как-то держатся. Другой вопрос —

смогут ли вообще многие из них снимать? Мне-то просто Бог послал идею работать в театре, я работаю с удовольствием, не чувствую себя в простое. Но для многих ребят, которые только снимают кино, нет реальной возможности заниматься делом. И это катастрофа. Когда читаешь, скажем, дневники Андрея Арсеньевича, его записи по несделанным фильмам — это такая мука! Хотя, конечно, всегда фильм или спектакль хуже замысла, все реализовать невозможно. Но как хочется реализовать! Ведь композитор, которого не играют — ноты есть, а музыки нет, — это страдания огромные. Не знаю, может быть, ребятам надо было бы как-то объединиться. Может быть, когда-нибудь и я смогу быть рядом, помочь. К великому сожалению, на наш век и на их век тоже жизнь определена — не смогут люди вернуться в ту жизнь, которой они жили.

Таджикистан настолько изменился, там столько крови, злобы, смерти... Да, народ мудр. Он может залечить раны. Это тоже инстинкт, инстинкт жизни, более сильный, чем смерти. Но дело в том, что не народ решает сейчас свою участь. Не таджики решают свою судьбу.

Это страшная боль. Я, честно говоря, жду, когда кто-нибудь из нас сделает про эту войну фильм. Кто-то обязан этот фильм сделать. Но в таком кино опасно стать политиком, наверное, должно пройти время. У меня есть одна идея... Я бы не хотел говорить о ней подробно, но есть замысел о том, как (не обязательно в Таджикистане) везде, где конфликты решаются таким образом, — как это происходит на самом деле. Только человек, испытавший все это на своей шкуре, может сделать такую картину.

А ребята, я надеюсь, где бы они ни были, где бы ни снимали, все равно будут таджикскими кинематографистами. Существует же армянское кино во всем мире. Жалко, что птица подбита на взлете. Наверное, они многое смогут, они сильные. Ведь никто из них не стал делать «крутое» кино, убивать на экране. Их кино очень спокойное, медленное, созерцательное. И это не эстетство, когда кадр длится долго. Это не кинематографический прием. Действительно, таджик так долго смотрит на небо, на воду...

Сегодня, мне кажется, историческая наша задача — сохранить генофонд, просто людей. И чтобы у детей родились дети, и чтобы они жили, чтобы не все ушли в коммерцию, чтобы не завязли в политической борьбе, которая напрочь выбивает из человека художника. Я говорю это, к сожалению, на конкретном примере нашего товарища, который много хорошего сделал для таджикского кино, — это Давлат Худоназаров, который, завязнув в политике, как художник, по-моему, потерялся. Я не призываю к гражданскому бездействию. Художник может и должен бороться. И он участвует в политике своим авторитетом, своим влиянием на умы. Каждая моя картина отражает и мои политические взгляды. Но только так я их должен выражать! А если я начинаю бороться за президентское кресло, то уже никогда не смогу быть художником. В такой борьбе, увы, руки становятся не только грязными, но и кровавыми...

Мы обязаны пережить нашу национальную катастрофу. Я сам причастен к последним двадцати — тридцати годам жизни в стране, кого я могу винить? Нам надо выжить. Спасти людей, помогать друг другу. Я это как могу — делаю. Я сказал своим молодым друзьям-кинематографистам: в случае чего давайте ко мне, спрячу, помогу, кино, не знаю, будете ли снимать, а видеокамеры профессиональные есть — пожалуйста. Впрочем, кто хочет снимать, тот снимает и любительской камерой. Все равно, что бы ни происходило — дух непобедим.

Единственно, что я знаю хорошо, — нельзя останавливаться. Когда я останавливаюсь, перестаю работать, сразу подступает ком к горлу — я плачу. Все не так, семья разбита на части, младшая дочь осталась в Душанбе, а туда даже деньги сейчас передать сложно. Об эмиграции (дальней) думать не хочется, хотя и зарекаться не надо. Но семья понимает, что там — я ноль. А так хочется когда-нибудь где-нибудь остаться и знать, что это навсегда. Я ведь вообще-то москвич, тут и детство провел и учился, для меня Москва родной город. И я хочу умереть в Москве или в Душанбе. Но не в Магнитогорске. Пусть меня простят. Здесь хорошие люди, здесь мне хорошо работается, здесь меня любят и ни в чем не отказывают, когда я обращаюсь с просьбами, но это не мой город. Я ухожу в девять утра, прихожу в десять вечера. И пытаюсь обо всем этом не задумываться...

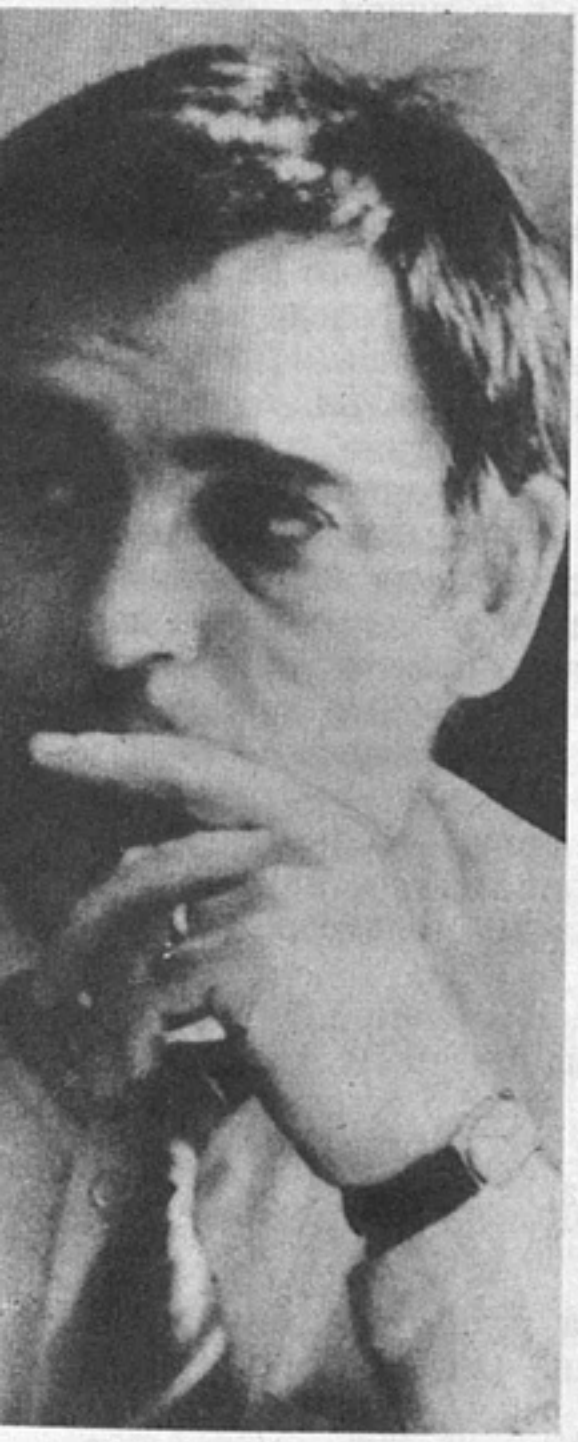
Литературная запись Ларисы Солоницыной

Давлат Худоназаров

Таджикский режиссер в дальнем зарубежье

— Как видится из Америки то, что происходит в Таджикистане?

— Здесь, вдали от Родины, начинаешь особенно остро ощущать судьбу своего народа частью трагедии, которая, подобно ползучей смертельной болезни, все больше охватывает нашу маленькую планету. Чрезвычайно тревожно, что на исходе XX века, на пороге третьего тысячелетия обычным явлением становятся вооруженные противостояния людей, издавна живущих рядом, говорящих на одном языке, носителей одной культуры и веры. Они истребляют друг друга с какой-то средневековой жестокостью, используя современную технологию массового уничтожения. Сатанинские силы, вкладывающие в руки человека оружие, одновременно лишают его исторической памяти. Он становится манкуртом, чье сознание как бы замерло, и ему все равно, в кого стрелять, только бы указали врага.



Трагедия в Таджикистане прогнозировалась многими политиками, которые отмечали процесс разделения нации в результате почти полувековой узурпации власти со стороны руководителей, защищавших только клановые и местнические интересы. Возведение местничества в ранг государственной политики на протяжении продолжительного времени аккумулировало в обществе разрушительную энергию огромной силы. События февраля 1990 года и сохранение принципа номенклатурно-местнического династийного управления при помощи российского оружия не стали залогом стабильности, а заложили мину замедленного действия. Огромные массы людей ушли искать правду в мечеть, религиозные движения начали интенсивно политизироваться. Теряя власть и влияние, кланово-мафиозный аппарат сумел сделать главную ставку на свое основное достижение — местничество и, провоцируя регионы друг против друга, залил республику морем крови.

А Родина все еще видится в границах бывшего СССР, и горе, кошмар в любой его точке не отчуждается во времени и пространстве, а отзывается болью в сердце. Я глубоко убежден, что Таджикистану, так же как и другим горячим точкам, необходима поддержка и понимание тех, кто рядом, и прежде всего России. Если Россия оправится, выпрямит свои могучие крылья, основываясь в своей политике на нравственности и гуманизме, есть перспектива выживания и для растерзанного Таджикистана.

— Какую информацию вы получаете?

— С опозданием читаю российские газеты, слушаю радио, имею постоянную связь по телефону с Москвой, Душанбе, Хорогом, сравниваю информационные обзоры Красного Креста, «Хельсинки воч», Международной Амнистии, ООН и других, много общаюсь с аналитиками, политиками, изучающими Таджикистан. Как развивались и как будут развиваться события в Таджикистане, можно предугадать. Мою распятую родину, по горным артериям которой течет кристально чистая родниковая вода, надо видеть и слышать сердцем, и тогда она сама подскажет, что делать. Ибо в вихре,

---

На вопросы «ИК» Д.Худоназаров ответил из США, где в настоящее время он находится в политической эмиграции.

поднятом умирающей кланово-местнической системой, как в кривом зеркале, отражается сегодня только непонимание, амбиции, месть. Поэтому тот минимум информации, который мне доступен, позволяет понять очень многое из того, что было и будет на родной земле, которой я буду служить до самой смерти, где бы я ни находился.

— Как вы оцениваете утвердившуюся сегодня в печати, в общественном мнении точку зрения на таджикский кризис?

— Общественному мнению России был подброшен миф об исламском фундаментализме. А на самом деле на глазах всего мира расстреливались и изгонялись из республики сотни тысяч людей по единственному признаку — месту их рождения. Сработала проверенная временем установка на определение общего врага. Когда чистили от «фундаменталистов» район за районом в Таджикистане, расстреливая семьи, вплоть до грудных детей, никто не спросил, что это такое — фундаментализм, если его исповедует грудной ребенок?

Абсурд мифотворчества в том, что миф позволяет истреблять тех, кто не вписался в программу господства конкретных людей, имеющих власть и оберегающих ее таким сатанинским способом.

Общественное мнение в Таджикистане формируется так же однобоко, как при любом тоталитарном режиме. Продолжают создавать образ врага, разделяют общество на «здоровое» и «нездоровое». При этом нездоровому можно поставить любой диагноз, лишь бы был повод начать его принудительное лечение. И я не удивился, когда мне стали примерять почти одновременно несколько ярлыков — исламист, кафир (немусульманин), националист, фундаменталист, прозападник и даже сионист и славянофил.

А люди... люди мечтают о порядке без насилия, ибо в условиях произвола каждый рискует оказаться врагом.

— Ощущаете ли вы оторванность от родины или остаетесь участником таджикской драмы?

— Да, я чувствую мучительную оторванность от родины, но остаюсь участником драмы.

Тысячи беженцев скитаются по республикам СНГ, пытаются выжить в горящем Афганистане, рвутся домой — кто с оружием, кто без. Если бы нас убивали, изгоняли с родной земли чужеземцы, надо было бы брать в руки оружие и защищать Родину, но когда таджик идет убивать таджика...

Я видел в Курган-Тюбе в июле 1992 года, когда возглавлял Комитет мира, красивых рослых ребят с одной стороны и таких же словно отраженных в зеркале, с другой, которых профессионально натравливали друг против друга.

Я понимаю тех, кто, испив горькую чашу вероломства и лжи после Ходжентской сессии, воюет, чтобы отстоять свое достоинство, свой разрушенный дом. Я понимаю, что у них нет иного выхода. За ними могилы наших родных и близких, женщин и детей на чужой афганской земле. Но кровь опять вызовет кровь, и конца этому не будет.

На протяжении всей своей истории, несмотря на потерю национальной государственности, лишения и невзгоды, таджики старались не покидать родину. Тысячелетиями они были привязаны к клочку земли как единственному источнику существования. От опасности таджики всегда находили защиту в горах. Таджиков не было ни в Европе, ни в Америке. Все это в прошлом.

Конфликт внутри одной нации, одной культуры, одной веры взорвал общество изнутри, и горы не смогли защитить нас. Я и моя семья покинули Таджикистан, но я остаюсь участником трагедии таджикского народа. Трагедия внутри каждого из нас, от себя не уйдешь. Этот крест суждено нести до конца отпущенных Богом дней.

— Чем вы занимаетесь в США, каков круг вашего общения?

— Когда в Таджикистане после объявления общей амнистии начались широкомасштабные репрессии и казни на улицах, я находился в Москве. Все мои попытки достучаться до российских политиков и представителей власти, чтобы найти помощь и остановить машину истребления, оказались тщетными. Россия наконец открыто поддержала одну сторону, и однозначность этого решения определила катастрофу, которая отразится не только на судьбе таджиков.

Душанбе стал местом казни и истребления многих, кто поверил решениям Ходжентской сессии и остался в городе. Несколько месяцев назад одного из наших родственников узнал по фотографии старик, который похоронил его в одной из скрытых братских могил на окраине Душанбе. Он вышел из дома 15 декабря 1992 года, чтобы найти машину: вывезти жену и сына на Памир, и больше не вернулся...

Зачисленный в список врагов народа, я послушался своих друзей в России и принял приглашение американских кинодеятелей Питера Скарлетта и Джорджа Ганда посетить Сан-Франциско. Когда появилась возможность выступать перед представителями различных кругов США с информацией о характере конфликта в Таджикистане, я

задержался в Вашингтоне благодаря поддержке известного правозащитника и гуманиста Эда Клайна. Власти Таджикистана несколько раз объявляли журналистам о том, что против меня возбуждено уголовное дело.

В США, как и в Таджикистане, как и в России, общаюсь с историками, этнографами, политологами, деятелями искусства и культуры. Главное для меня — воспрепятствовать распространению политологических мифов и поспособствовать мирному урегулированию в Таджикистане. Вторая не менее важная задача — гуманитарная помощь Таджикистану. Жаль, что в Душанбе сохраняют приверженность большевистским политическим амбициям, и отцы нации стараются не допустить или ограничить ту помощь населению республики, которая как-то связана с моим именем.

— *Что, как вам кажется, способно помочь разрешению таджикского конфликта?*

— Так уж устроена человеческая психология, что то, что легко прощается дальнему, становится непреодолимым барьером в отношениях с ближним. Обвинения во взаимном предательстве делают противников непримиримыми врагами. Всюду посеяна ненависть, всходы которой не дадут умиротворения этой земле еще много лет после наступления мира. А мир нужен сегодня, как никогда. В войнах и конфликтах, как и в любом другом процессе человеческого жития, наступает период застоя и ожидания. Противоборствующие стороны устали. Важно не упустить время. Часть нынешнего руководства Таджикистана начинает понимать, что удерживать власть в условиях разрухи и напряженного гражданского противостояния не только невозможно, но и бессмысленно. Другая часть нынешнего руководства, получив от власти максимальную личную выгоду, суетится в поисках тихой заводи.

Только готовность к переговорам со всеми без исключения представителями различных движений и групп может дать возможность правительству реабилитировать себя перед историей, перед будущими поколениями, а значит, и оградить своих детей и последователей от новых кругов гражданского противостояния.

— *Оставляет ли политическое противостояние хоть какое-то место культуре? Существуют ли перспективы у таджикского кинематографа?*

— Судьба культуры зависит от общей социальной ситуации. Всеобщее озлобление плодит армию манкуртов. Мы видели, как они жгли книги мужественной таджикской поэтессы Гулрухсор Сафиевой, как выводили на расстрел журналистку Кишварой Шарипову, мать пятерых детей, и убивали, убивали, преданно глядя в глаза своим хозяевам, которые лишили их памяти и человеческого достоинства, превратив в охранников местнической власти, теплых кресел.

Гражданская война прервала и процесс становления самобытного таджикского кино. Для меня луч света в темном царстве — победы Бахтиера Худойназарова, его фантастический прорыв на мировой уровень, его способность работать и по-своему воевать за мир в Таджикистане. Надеюсь, смогут расправить свои неокрепшие крылья и остальные из тех, кого манкурты от кинематографа называли «ребятами с улицы» и которые доказали, что могут нести своим искусством живой огонь нравственности и любви к родине. Где-то в изгнании прекрасный таджикский прозаик и сценарист Абурофе Рабиев. Не застав его в квартире, боевики с упоением расстреляли его библиотеку, люльку сына. Вынужден был покинуть республику вместе с семьей молодой, талантливый кинорежиссер Сафарбек Солехов, знающий и страстно любящий литературу и культуру своего народа.

Жизнь может сложиться так, что многим из нас не суждено будет вновь увидеть родину. Самобытный актер и режиссер Масуфшо Иматшоев погиб на чужбине...

Драматические события последних лет настолько вытеснили все остальное, что произошла деформация ощущения времени. Мне порой кажется, что все, что было прежде, — это вовсе не я, и не моя жизнь, и не мои фильмы. Это нечто увиденное и пережитое другим человеком. Я чувствую себя расстрелянным вместе с гармцами, когда их убивали кулябцы, и с кулябцами, когда их убивала другая сторона, с памирцами, с которыми вначале расправлялись избирательно, чтобы они не стояли между противоборствующими сторонами, а потом карательные отряды со стороны Гиссара заливали их кровью улицы Душанбе. Бог накажет тех, кто натравливал брата на брата, кто подталкивал к убийству безоружных, кто кричал об угрозе фундаментализма и оправдывал этнические чистки. Я верю в это так же, как в то, что никому не удастся замутить чистоту священных горных родников моей каменистой родины, моего Таджикистана.

Анна Великанова

Инициация и эмиграция

Речь, обращенная к младшему поколению

Моей сестре Татьяне с верой, надеждой и любовью

Спрашивает младший брат: «Почему я должен верить вам, а не всем остальным? Откуда я узнаю твердые основания того учения, в котором наставлен? Я никому не могу довериться полностью, все в мире так неустойчиво!»

Он спрашивает отца, но пасхальная еврейская традиция велит, чтобы все, кто старше его, знали ответ. Есть ли ответ? В Москве он был бы лишним. «Пусть, — сказала бы я, — выпендривается. Я не боюсь за него. Пусть станет почвенником, диссидентом, сионистом. Пусть врастает в коллектив, пусть решит даже (он не сделает этого!) вступить в комсомол — в период инициации надо откалывать номера, а сеткой пусть служит родная земля...» Но — здесь нет сетки, и поэтому мы обязаны предупредить его, показать крохотную светлую точку вдали, во мраке — тот самый очаг, от которого уходит сейчас наш блудный сын.

Я думаю, что эта притча, всечеловеческая общность и общеизвестность ее сюжета помогут нам понять проблему инициации.

Младший сын уходит — вниз, в дольнюю страну, в преисподнюю. Он отправляется странствовать, искать приключений, как во всех сказках, мифах и обрядах инициации, и отправляется он (это нам сейчас особенно интересно) не с пустыми руками. Отец выделяет ему положенную ему часть имения. Он выносит, другими словами, из отцовского дома некий багаж — запас мыслей, знаний, взглядов и оценок, который определяет его принадлежность к роду и составляет его богатство (имение). Но он не знает ценности этого, он ищет других ценностей у чужих людей — блудниц и беспутных товарищей — и перенимает их способ жить. Так он тратит свое имение и ничего не приобретает взамен — то, чем живут они, разврат, — для него не питательно, потому что, даже не зная и не желая этого, он остается сыном, он принадлежит к роду Отца. Оставшись без всякого имения, без среды, даже чужой, он опускается на дно преисподней и видит близко смерть — голодную смерть. «Он хотел наполнить чрево свое рожками, но никто не давал ему» — пища свиней, обитателей преисподней, не может быть его пищей. И тогда в смерти, как это и должно быть в инициации, как это происходит в инициационных обрядах, он поднимает взор наверх, к воскресению, к свету, к Отцу — и начинает тяжкий, но единственно возможный путь восхождения. Он еще думает, что главное, за чем он идет, — это хлеб, и это сознание тоже важно. Он осознал, по крайней мере, ценность, питательность и необходимость для него той духовной пищи, которой он бессознательно питался в детстве и бездумно отверг в юности. Но он еще не сознает, что в доме Отца он станет снова полноправным сыном, то есть, что, правильно пройдя инициацию, он вернется взрослым, готовым к творческой деятельности, достойным получить перстень Отца — символ всего имущества, всех сокровищ Отца (толкование митр. Антония Сурожского), ибо «перстнем Отец Небесный щедр был на Сына Своего». Это он сознает; точнее, завершающее преображение, торжество инициации происходит только после встречи с Отцом. Только указав словами покаяния на достоинство быть сыном, только совершив подвиг раскаяния, он получает знаки своей взрослости и сыновства — перстень и новую одежду (как во многих обрядах инициации, связанных с переодеванием) — и входит в отчий дом.

Что же дало сыну силы на обратный путь, что вело его правильной дорогой в отчий дом и что преобразило его в завершающей сцене встречи? Только одно — любовь Отца. Он вспомнил ее в преисподней, на пороге

Анна Ильинична Шмаина-Великанова родилась в Москве в 1955 году. В 1975 году вместе с родителями: отцом — протоиереем Ильей Шмаиным, богословом, философом, математиком, и матерью — археологом Марией Житомирской, — эмигрировала в Израиль. Окончила Иерусалимский университет, специализировалась в области сравнительного религиоведения и философии. В 1982 году переехала в Париж. Занимается мифологией, библеистикой, историей ранней церкви. Сотрудничает в журналах «Вестник РХД» (Париж), «Страна и мир» (Мюнхен), в еженедельнике «Русская мысль» (Париж). С 1993 года живет в Москве.

Эта статья впервые была напечатана в «Вестнике РХД», Париж, 1986, № 1.

смерти (в буквальном смысле — почти войдя в смерть), и понял, что она всегда была с ним, но он не ощущал ее, как не чувствуют света, пока не станет темно. Он нашел в своей развращенной общением с чужими, опустошенной, расточившей все имение душе уцелевшее сокровище и — образ, лицо Отца. И свет этого лица оказался достаточной путеводной звездой, чтобы привести его домой, к Отцу. И Отец выбежал ему навстречу, и он увидел воочию это лицо, жившее в его душе. И свет этого лица оказался достаточно сильным, чтобы преобразовать его грех в подвиг, а унижение — в славу. Отчая любовь составляет, таким образом, и сюжет и тайну этой истории инициации духа.

Анна Великанова

Есть в ней еще один персонаж — тот, кто не прошел инициации, кто всегда был в доме, но не был истинным сыном, — старший брат. Но он не относится в настоящий момент к нашей теме, так как он не необходим для сюжета инициации. А эти этапы — уход в странствие с отцовским богатством, растрата, спуск в преисподнюю, смерть, память о любви, возвращение к любви и преображение в истинного сына, взрослого — обязательны в каждой духовной инициации, то есть инициации, не являющейся рудиментом древнего ритуала в наше время (как, например, экзамены на аттестат зрелости), а той, которую непременно должен пройти каждый человек и в нашем обществе и которая почти никак не зависит от условий социальной жизни.

Но это «почти» решительно меняет картину, если речь идет об эмиграции. Грубо говоря, разница — количественная. Младший сын ушел в другую страну и вернулся в свою. В эмиграции — другая страна — огромна, а своя сужается до размеров одного родного дома, в лучшем случае — пяти-шести домов, связанных дружбой и родством. И какое количество блудниц и ложных друзей, свиней и хозяев! И каких разных! Каким маленьким кажется блудному сыну взятый в дорогу узелок с имением — все русские стихи и пасхальная заутреня в храме Ильи Обыденного — по сравнению с долом и морем спортивной, научной и сексуальной информации! Но это еще полбеды. Количественную путаницу трудно перенести, но сути она не меняет. Если свет родного дома не поколебался, можно найти к нему дорогу даже в огромной преисподней, можно выйти, ступая в собственные следы, идя по белым камешкам, как Ганс и Гретель. Но — если. А для эмигрантского подростка основная трагедия, почти непреодолимая трудность его инициации состоит в том, что в своих родителях он никак не может увидеть непоколебимой мощи Отца.

Разумеется, любая инициация начинается с открытия, что есть и другие дома, кроме родного, что в другой стране лучше, etc. Это неизбежно. «Когда мне было четырнадцать лет, мой отец был так глуп, что я едва его мог вынести. Когда мне исполнилось двадцать, я удивился, как поумнел старик». Но в эмиграции это неизбежное ощущение отличается от того, что было бы на родине, как действительность отличается от иллюзии. Ведь в Москве родители не менялись — менялся сын. Здесь же крушение родителей — факт.

Отец не посылает больше работников в поле — хорошо если он сам работник, а то лишь желает наполнить чрево свое рожками. И если ты сумеешь вернуться домой, он не заколет упитанного тельца и вряд ли даст тебе даже козленка, чтоб повеселиться. Он нищий. А нищета, как мы знаем от Мармеладова, в отличие от бедности — есть порок. Нечего и говорить, что страх еще худший порок, для подростка — самый худший. Какое же сокровище, какую часть имения, какой перстень может посулить сыну отец, который все время боится, боится даже того, чего не боится и не замечает сын? Например, почтового извещения, или телефонного звонка, или официанта в кафе. А униженная гордость: не главная ли забота хорошего подростка — это честное имя отца? А какое уж тут честное имя, если вся жизнь отца в эмиграции — цепь оскорблений, которые он проглатывает молча или в бессильной ярости припоминает в окружении жены и детей?

Тут можно бы возразить, что если речь идет у нас об истинном сыне, достойном преемнике отца (то есть о той части детей нынешней русской эмиграции, которым можно вверить будущее русской эмигрантской культуры и духовной жизни), то он должен разбираться, уметь отличать личность отца от социальной ситуации, которую тот бессилен изменить, и смочь отнести позор, нищету и страх к несущественному социальному фону. Но здесь вступает в дело некая роковая особенность детей — возраст.

Принято думать, что в детстве эмиграция переносится легче всего. Все согласны, что эмигрировать старикам нельзя, и это, так сказать, «медицинский факт», о котором рассуждать излишне. Но следом за стариками в общепринятой иерархии идут отцы семейств, которые в эмиграции непрерывно спрашивают себя: не пантера ли прыжками загнала их на парижский чердак? И если они честны перед собой, приходят к ужасному выводу, что *не* пантера. Конечно, сознание собственной необратимой вины необычайно мучительно, и трудно придумать что-нибудь хуже, чем состояние такого отца. Но я позволю себе сказать, что в действительности решить вопрос о том, в каком возрасте хуже эмигрировать, так же невозможно, как о том, когда лучше садиться в лагерь. И если обратиться непосредственно к детской эмиграции, то мы увидим, что отсутствие ответа на вопрос: каким образом ты очутился здесь, Робин Крузо? — не легче, чем ответ: по собственной глупости. Для ребенка эмиграция — данность. Он в ней живет, как мы жили в России, только хуже. Поэтому он не может оторвать отца от его эмигрантского положения. Это для него означало бы — *оторвать его от жизни.*

Итак, перед вступающим в возраст инициации сыном эмигранта стоит неслыханная по сложности задача: он должен нищету, позор и страх осознать как дары, как положенную ему часть имения, такие же дары, как Православие или русская культура. Это — почти невозможно. Но другого выхода нет.

Блудный сын уходит. Как это случается? Он живет в отчем доме, как киплинговский Слоненок жил в стаде, то есть хорошо — до тех пор, пока не стал любопытным. Вместо вопроса «Что ест за обедом Крокодил?» он задает себе и родственникам другой, еще более рискованный: «А кто я такой? Почему я должен есть траву, как слон, а не жалить кого ни попадя, как оса? Может быть, я оса и вы все мне не родственники?» Так начинается инициация, и, по слову Пастернака, этот наш ход от мухи (или осы) к слону протекает тем мучительней, чем мы в действительности дальше от мухи.

Начиная с этого момента родители ему не помощники. Да и чаще всего они поступают с блудным сыном, как тетка Бегемотиха и дядька Павиан. Они дают ему тумака, и он уходит, и в этом случае ему особенно легко не заметить, что свою часть имения он от них получил, даже не прося. Но и в любом другом случае он этого не замечает. Что он знает о себе? Что он эмигрант — это немного и неинтересно. Он говорит по-русски — ну и что, это же родной язык. Он православный — ну так что? Его же родители крестили. Своим, таким образом, он счел бы только благоприобретенное, но этого у него действительно мало, и не скоро он соберет все свое. Настоящие люди растут долго, и если бы наш любопытный Слоненок хотел это заметить, он понял бы, что это сразу отличает его от осы, которая, только перестав быть личинкой, уже знает, что нужно летать и жалить, а больше ей ничего знать и не положено. Но он не хочет этого замечать.

Итак, он уходит в дольнюю страну и расточает там имение, живя распутно. Как это происходит? Очень часто, конечно, это именно так и происходит, но, повторяю, мы обсуждаем не частый случай, а особый — истинного сына, то есть такого, который если и станет курить наркотики, то не потому, что хочется, и не потому, что все так делают, а потому, что решил, что это правильно и необходимо. Такой сын расточит свое имение в сомнениях и проверке. Он начнет проверять на опыте убеждения, вынесенные из родного дома, и довольно быстро обнаружит то, что все человечество знает благодаря Канту уже двести лет, а именно — что суждения типа «жизнь есть жертва» или «Бог есть любовь» не следуют из опыта (психологическое состояние начала инициации вообще родственно кантовскому сомнению, и отчаяние иницианта родственно убеждению в отсутствии связи между сознанием и действительностью). Тогда он начнет выбрасывать их одно за другим, пока не останется нищ, потому что «откуда я знаю, что это так?». А вместо этих убеждений начнет подбирать рожки и прочие суждения жителей страны той, и они будут казаться ему более апостериорными, нежели его детские убеждения. Но они не помогут ему, ибо «настал великий голод в той стране». (Я говорю не о common sense[1] и даже не о мнениях, внушаемых средствами массовой информации, а о тех жизненных принципах, которые внешний мир пытается всучить эмигрантским детям.) И тут весь вопрос в том, насколько быстро он заметит, что начал нуждаться, и сколько времени он будет пасти свиней.

[1] Здравый смысл (англ.).

Потому что, нельзя обманываться, — это опасный период. Может случиться и так, если блудный сын окажется недостаточно умным и памятливым и период распада затянется, что он уже не сможет «прийти в себя». Тогда ему угрожает опасность, во-первых, сойти с ума, если он будет вечно перебирать возможности и мнения, не останавливаясь ни на чем и ничему не веря. По поводу каждого поступка или убеждения он станет задавать вопросы, сводящие его на нет. Каждое свое состояние он начнет анализировать со всех точек зрения, так как одной, своей, у него нет, и в конце концов его личность распадется настолько, что в ней уже нельзя будет найти объединяющего образа. Так он погрузится в хаос неустойчивости, то есть *не сумеет пройти инициации*. Во-вторых, опасность самоубийства в тот момент, когда он поймет, что чужой опыт обманул его, и погрузится в отчаяние (это неизбежно в любом случае), но не сможет вспомнить себя прежнего и истинную свою веру и любовь. Тогда он окажется в пустоте, и если, в отличие от первого случая, он однозначно оценит свое состояние, он может покончить с собой, — и это тоже означает, что *он не смог пройти инициацию*. И, в-третьих, он сможет настолько основательно забыть себя, что приучится выпрашивать рожки и наполнять ими чрево, а потом дела его кое-как поправятся, и он станет сыном страны той — преисподней. И если что-то будет вдруг напоминать ему утраченное (может быть, во сне?), он сможет только слушать Окуджаву или заходить изредка, когда позволяют средства, в ресторан «Распутин». И это — *неудачная инициация*.

Но хотя и нельзя обманываться, отчаиваться тоже нельзя — это великий грех. Мы надеемся, что младший брат, настоящий сын, сможет пройти через упоение чужим и растратить все свое, испытает страшные муки духовного голода и — «придет в себя».

К сожалению, придет в себя не раньше, чем после многократных попыток нажраться рожков в виде увлечения Муном, гошизмом или сексуальной революцией — или в другом, более безобидном. Придет в себя только на границе голодной смерти, потому что, только когда придет настоящее отчаяние, отступят чужие мнения и ложные и опасные вопросы на тему «кто я такой?». Только тогда наш Слоненок перестанет интересоваться тем, что ест за обедом Крокодил, когда получит ответ, что сегодня — Слоненка, и Крокодил уже схватит его за нос. Тогда он придет в себя и начнет упираться, чтобы Крокодил не стащил его в омут, потому что если он не будет сам упираться, никакой Скалистый Питон не сумеет ему помочь.

Итак, увидев вблизи смерть, сын приходит в себя. Видит ли он что-нибудь еще? В каждом инициационном обряде заключена тайна, много тайн, но одна из них состоит в том, что прежде чем неофиту сообщают мифы племени, одновременно с претерпеванием образа смерти он что-то еще видит, или слышит, или ощущает. Это «что-то» особенно заметно, если герой сталкивается со смертью в виде Бога, например, в Катха Упанишаде. Начикетас беседует с Ямой — богом смерти, и тот вручает ему божественный дар. Итак, можно сказать, что он ощущает божественное присутствие. Так и в притче. Сын вспоминает Отца Небесного. Я осмелюсь сказать, что достаточно — просто отца. Он обнаруживает, что в его душе живет любовь к тем, кого он покинул. Он обнаруживает, что его тянет к ним, что он — из их рода.

И тут же это спасительное чувство переводится на язык разума в виде хлеба. Сын говорит себе: «Я искал истину у чужих и не нашел ее. Я хотел жить тем, чем живут все, и не смог. Значит, я не оса и не крокодил. Я и вправду — слоненок. Мне нужна та трава, которую жуют мои родственники, нужно православие — не как фон детства, а как сознательное содержание жизни». И, подумав так, он встал и пошел к отцу своему. То есть — к себе домой, к себе самому.

Этот путь прежде (и на родине) бывал иногда очень увлекателен. Сколько подвигов совершили герои по дороге домой, сколько чудовищ убили, какой славой покрыли себя! Нашему блудному сыну это вряд ли суждено. Скорее его путь назад будет очень похож на уже пройденный. Ему придется по дороге стучаться во многие похожие двери — его дом так невелик, он затерялся среди других. И еще десятки раз он примет мишуру и личину за правду и личность и десятки раз соблазнится ненужным, прежде чем дойдет до дому, если его любовь к отцу окажется достаточно сильной, чтобы привести его. Но за то время, что он будет идти и ошибаться, как раз и произойдет труднейшее, что должно было произойти, — он познакомится с богатством, честью и бесстрашием в том виде, в каком они предложены нам нынче в эмиграции, — как жульничество, наглость и тупоумие, и начнет понимать, что это не издевательство, а на самом деле — дары, то, чем его наградили: нищета, страх и позор. Да, у него нет родины, но зато он способен любить и оставленную родину не так, как любят западные обыватели землю, на которой живут, — он любит ее без чванства, без самодовольства, не потому, что только ее и считает землей, а все остальное — грязью. Он и другие страны умеет любить, а люди, богатые родиной, ничего не знают о других странах. И он постоянно боится, а они не

боятся, непуганны, но если их напугать — как быстро они впадут в ничтожество! А ему пришлось научиться жить со страхом, то есть подавлять его. И он вечно унижен, а они свободны, самодостаточны. Кто оскорбит родившегося в римском гражданстве? Но открытость любому удару позволила ему узнать о Христе и христианстве то, чего они никогда не знали. И, пожалуй, это не все дары.

Ведь по дороге домой ему придется чем-то зарабатывать на хлеб, а пасти свиней он уже не станет. И он приобретет ремесло, а может быть (ведь не зря люди прежде отправлялись странствовать), обретет и призвание? Он не гуляет — он возвращается к отцу. А как это делается? Он работает. Учеба, работа, творчество — вот тот посох, опираясь на который, он сможет дойти до дому, то, что соберет его и сделает взрослым. И хотя трудно, конечно, предположить, что он вернется домой со шкурой Шерхана (или немейского льва) на плечах, но может статься, что наш Слоненок научится сам для себя срывать плоды с высоких деревьев.

И вряд ли он станет бить свою тетку Бегемотиху, когда вернется домой, — скорее, он быстро поймет, что теперь ему придется срывать плоды для всех: ведь они постарели, его родственники. Даже может случиться, что когда отец увидит сына издали и сжалится, и побежит, и падет на выю его, сын не сразу узнает его — так тот постареет. Но одно сокровище отец должен принести сыну, и это будет дороже и нужней и перстня, и тельца, и лучшей одежды. Нет, я говорю не о любви, хотя она, и только она спасет сына и приведет его к отцу. Но сейчас я говорю о другом — отец должен не измениться.

Родители, старшее поколение, я взываю к вам! Ради младшего сына — вы не должны растерять то, что вы имеете. Кажется, что это легко. В эмиграции все консервируются, как в лагере, — и сильнее. Но на самом деле это не так. В эмиграции не только ребенку, но и взрослому легко потерять память, усомниться в наших духовных ценностях или в том, что мы ими обладаем. Легко (это легче всего) опуститься и озвереть. И вот — вы не имеете права на это, потому что сын должен вернуться к тому отцу, которого оставил, — старому, больному, загнанному, но живому и стойкому, как прежде. Я говорю не о строительстве новых ценностей — это не каждому дано. Но сохранить то, что подразумевается — всеми одинаково — под обликом русского интеллигента, вы обязаны — ради детей.

Итак, блудный сын вернется. Как эту будет — трудно предсказать, но ты вернешься. Ты придешь домой взрослым человеком, просто-напросто осознавшим, что твое место среди нас, потому что ты — один из нас. Ты вернешься — быть эмигрантом, ходить в церковь, работать. Когда ты встретишь свою невесту (а это будет необычайно трудно — найти ту, что прошла инициацию и не потащит тебя назад, в преисподнюю, почти невозможно тебе будет выбрать ее — ведь таких, как ты, единицы, но все-таки), когда ты женишься и у тебя родятся дети, ты будешь говорить с ними по-русски и повторять им те же стихи, которые в детстве в Москве тебе читала мама. Может быть, ты способен на большее — может быть, ты научишь детей новым стихам, твоим, или вернешься с ними на родину, или сумеешь весь мир сделать их родиной. Этого я не знаю и не могу предсказать. Но одно ты осознаешь окончательно в тот момент, когда скажешь: «Отче, я не достоин называться сыном Твоим...» Что быть сыном нашего отца — достойно, что наш род не должен прерваться.

Вот и все. Прости меня, отец, я не слышал, что ты отвечал. Я думал о том, знаю ли я «чем отличается эта ночь от всех других ночей».

Прости и ты, младший брат, тот, кто спрашивает за столом, — я не знаю, сумел ли я ответить тебе. Но что бы тебе ни сказали, ты все равно уйдешь.

Поэтому выслушай меня на прощание: люби маму и папу, сохрани в памяти их лица — и это выведет тебя из ада. Христос и Матерь Божия сохранят тебя от неудачной инициации — от безумия, самоубийства и предательства, и ты вернешься. И мы станем «радоваться и веселиться, что брат наш сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся». Благослови тебя Бог! Ступай!

Нужно сделать оговорку. Вся моя речь написана так, как будто всем известно, какую сумму идей, убеждений и нравственных принципов я подразумеваю под наследством, которое получает сын, и родительским домом, куда он возвращается. Возможно, это и не совсем так, и мои метафоры и намеки вызовут недоумение у читателя. Но мне было бы чрезвычайно трудно, а может быть, невозможно определить этот круг идей или даже круг лиц, обладающих этими взглядами, точнее, чем это получилось. Я надеюсь, что те, к кому обращена моя речь, поймут ее без дополнительных разъяснений.

Иштван Сабо

Милая Эмма, дорогая Бёбе

Эскизы и сцены

Эмма – это я

Когда ровно два года назад она только-только явилась нам из-под руки знаменитого Иштвана Сабо, мы с вами, благожелательный отечественный зритель-читатель, находились в иной, что ни говорите, точке обвально-исторического процесса, еще не накопили, как сейчас, столько разочарований и недоуменных вопросов, сколько заключено и растворено в ней, и потому приняли ее (основываюсь на нашей газетно-журнальной и кулуарно-устной критике, какая мне тогда попадалась или до меня доходила), чуть холоднее, безучастнее, что ли, чем она рассчитывала. Иначе говоря, мы тогда еще не были, в полном смысле слова, ее зрителями. Ну да. Смотрели и — не всё видели. Слушали и — многое пропускали мимо ушей (по аллергии к экранному многословию, как себя убеждали)... Мы искали «историю», сенсационно-магнетическую. На худой конец — «европейский стиль». А получили — то ли физиологический очерк, то ли «не могу молчать». В общем, диетическое, по многим показателям, блюдо. «Школьный фильм», как сказали бы в наши 70-е. С молоденькими учительницами, которых переехала История.

Мне кажется, мы только сейчас «догнали» — своими здешними состояниями — эту отчаянную венгерскую картину, поднялись до ее догадок, ее расчетов с реформистским романтизмом, до ее отрезвляющего, как холодный душ, диагноза сегодняшнему дню — заплатив за это отставание (и продолжая платить) историческим безверием, которое нами овладело. Пожалуй, мы только сейчас способны смотреть этот фильм открытыми, как у героини, глазами, считывая в нем... не сюжет, не «проблемы», а л и ц а — самое волнующее, самое нестареющее, самое феноменальное, что есть в кино. Иштван Сабо в прозаически-суховатой, эскизной «Милой Эмме...» предложил нам поистине «кинематограф лиц», на которых смутное время отпечаталось всей суммой своих невеселых бликов. И мы сегодня, каждый в отдельности, вглядываясь в эти лица, следя за переменой бликов на них, с удивлением угадываем знакомый рисунок. Эти ранящие сходством положения и состояния. Самообманы, обиды, прозрения, страхи... А до боли знакомые бытовые детали и жизненные расклады лишь подыгрывают главному узнаванию.

«Милая Эмма, дорогая Бёбе» («Édes Emma, drága Böbe»)
Автор сценария и режиссер Иштван Сабо. Оператор Лайош Колтаи. Художник Аттила Ковач. В ролях: Йоханна Тер Стиге, Энике Берчек, Петер Андораи. Киностудия «Объектив» («Мафильм»), при участии студии «Видеофокс», «Аудио» и «Манфред Дурниок — продакшн». 1992.

Так что... Не скажу обо всех (в том числе и о вас, благожелательный отечественный зритель-читатель), скажу только о себе, волей обстоятельств пересматривающем, передумывающем время от времени эту картину (год с лишним назад, например, я уже высказывался о ней в «Искусстве кино»): ЭММА — ЭТО Я.

Что ж, читателю и зрителю даже больше пристало такое категорически безоглядное отождествление, нежели автору. Хотя Иштван Сабо, догадываюсь, в данном случае немало своего передал героине фильма. Ведь она — «наследница по прямой» героев и персонажей его ранних, шестидесятнических, лирико-исповедальных лент («Пора мечтаний», «Отец», «Любовный фильм»). «Солидарность», «коллективизм», «самоотверженность»... идеалы Эммы, которые давно потеряли цену, как ей внушают, — это ведь все оттуда, из «социализма с человеческим лицом», в котором стремились жить и задавали миру свои вопросы прежние молодые идеалисты Сабо. Кстати, финал «Милой Эммы...» непосредственно отсылает к кино венгерской «оттепели» — к знаменитому фильму Феликса Мариашши (учителя Иштвана Сабо) «Будапештская весна», к его концовке, ставшей эмблемой той эпохи: где юная Ева Рутткаи, олицетворение наступившего мира и весны, выкрикивает на площади название газеты «Сабад неп» («Свободный народ»)... И в своей другой, иностранной, картине того же 1992 года («Встреча с Венерой») Иштван Сабо посылает привет профессиональному и духовному наставнику Феликсу Мариашши, именно его фото выдав за портрет великого маэстро, трепетно почитаемого героем-дирижером. Но это я так, к слову... К тому, что у Иштвана Сабо, какую бы историю он ни снимал, при внимательном рассмотрении всегда откроешь лирико-исповедальный план.

А теперь несколько слов о кинопрозе, которая предлагается вашему вниманию.

Это не фильм, каким он в итоге вышел, но и не сценарий, буква в букву. Жаль было не внести в него те выразительные детали и оттенки состояний, которые есть на пленке. А с другой стороны, не хотелось при переводе на русский вымарывать эпизоды, которые при окончательной монтажной сборке в картину не вошли. Понятно, что этого требовали интересы ритма и метража. Но у чтения, как известно, ритм другой, и поэтому, представляя не сценарий, не фильм, а... вот именно... «фильм в журнале» («Дьявольская разница!» — сказал бы классик), я решил сохранить практически все, что было в изначальном варианте, дополнив нюансами, которые появились уже в фильме. Иштван Сабо однажды и сам поступил подобным образом, когда издавали отдельной книжкой сценарий «Полковника Редля». Не вошедшие в фильм сцены, эпизоды, куски диалогов, даже отдельные реплики и мелкие детали были набраны в публикации курсивом (отдельный подарок киноведу-текстологу). Я решил в данном случае поступить аналогичным образом.

Итак, кинематограф Сабо на бумаге. Умный, тонкий, живой... По всем статьям современный... С сегодняшним венгерским, с русским... да нет, шире... с восточноевропейским «проклятым» вопросом.

Александр Трошин

По крутому склону песчаного карьера неумолимо скатывается вниз едва выхватываемое из темноты таинственным светом, не в силах ни за что уцепиться, крутясь и переворачиваясь, обнаженное женское тело. Лицо молодой женщины искажено му́кой, ей не хватает воздуха. В конце этого бесконечного скольжения, корчась в муках, тело еще раз переворачивается, вытягивается, голова бессильно запрокинута, широко открытым ртом женщина жадно ловит воздух.

Молодая женщина вырывается с силой из страшного сна, когда, вскрикнув, резко открывает глаза и отрывает голову от подушки. Она сидит на кровати, еще не придя в себя, и учащенно дышит.

За окном с шумом проезжает трамвай. Окна его освещены, но он еще пустой. Город только начинает просыпаться.

Дыхание женщины становится все ровнее, она вновь откидывается на подушку, повернув голову к окну.

Слышится гул пролетающего самолета.

Женщина откидывает одеяло, влезает в тапочки, шлепает к окну. Хочет его открыть, но оконная ручка отваливается. Чертыхнувшись, она достает что-то из-под подоконника — по-

видимому, шуруп, — вставляет его, прижимает ручку к раме и открывает окно. С минуту стоит, вдыхая свежий воздух, затем идет к письменному столу, роется под ним в корзине для бумаг, достает из нее половинки разорванной фотографии и, положив на стол, соединяет их.

На фотографии мужчина средних лет и она, оба в пионерских галстуках.

Аккуратно проведя пальцем по линии разрыва — чтобы лучше приклеилось, женщина прячет фотографию в ящик стола, идет к другой кровати и тормошит укрывшуюся с головой соседку.

— Бёбе!.. Половина седьмого!

Та приоткрывает лицо, но не размыкает веки, чтобы удержать сон.

— Я сегодня в продленке.

Подруга оставляет ее в покое, идет к умывальнику, хватает мыло и полотенце, берет с полки сетчатую насадку для душа.

— Эмма! — приподнимает голову Бёбе. — Запиши меня на следующую неделю в столовую. Один тип отдаст мне долг, и я в обед расплачу́сь.

Эмма, еще не совсем проснувшаяся, в ночной рубашке, шлепает по коридору. Входит в душевую, ввинчивает на одну из свисающих сверху трубок душевую насадку и открывает кран.

Т и т р ы. Деревенские девушки Эмма и Бёбе — учительницы в Будапеште. Их доходы недостаточны, чтобы снимать квартиру, и они живут в общежитии для педагогов. В здании на окраине Будапешта, вблизи аэропорта, проживает 300 преподавателей, по двое в комнате.

Эмма наслаждается, омываемая струями воды.

В магазине «АВС» Эмма покупает себе завтрак.

Продавщица отрезает ей толстые куски хлеба и сто граммов докторской колбасы. Затем Эмма идет к прилавку самообслуживания, берет пакет молока и, повернувшись к кассе, замечает, как старая женщина, прячась за столбом, воровато и жадно поедает докторскую колбасу, которую еще не оплатила. Эмма испуганно оглядывается и видит, что продавщица тоже заметила старуху. Продавщица в растерянности отводит глаза в сторону и встречается со взглядом Эммы. Они смущенно глядят друг на друга, обеих охватывает стыд, но Эмма взглядом вынуждает продавщицу молчать. Люди из очереди также непонимающе глядят на Эмму. Продавщица неожиданно обращается к очередному покупателю:

— Что вам угодно?

Когда Эмма подошла к кассе, старая женщина стояла уже у упаковочного стола и тяжело дышала.

На школьном дворе шум и гам. Большая перемена. Девчонки прыгают через веревочку, ребята гоняют мяч и носятся сломя голову.

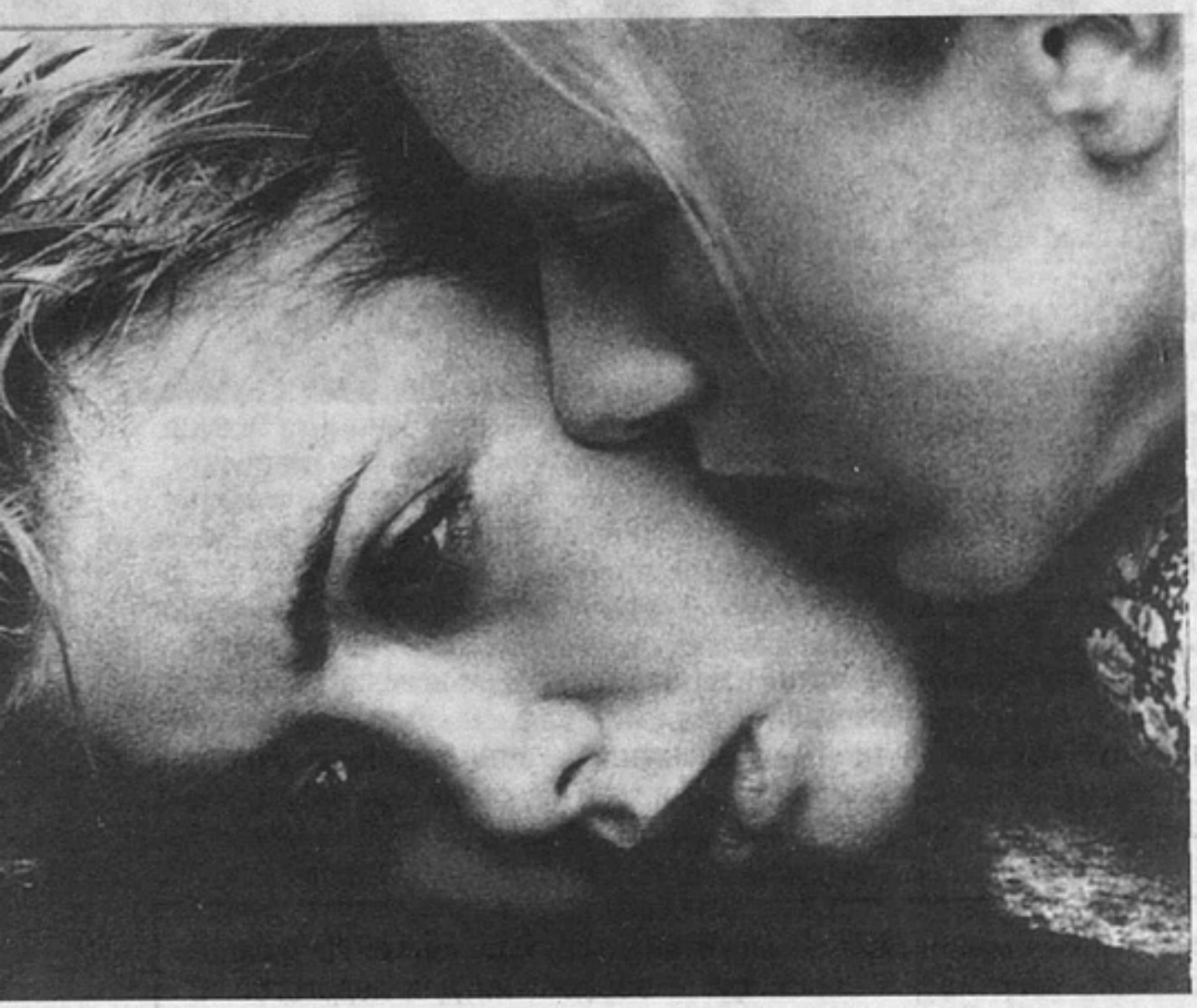
Эмма, вместо того чтобы наблюдать за порядком, неотрывно смотрит, как по другую сторону площадки, облокотившись о перила заднего крыльца, мужчина, тот самый, которого мы видели на фотографии, что-то увлекательное рассказывает молоденькой учительнице, все больше и больше наклоняясь к ней.

— Ты разве не замечаешь, что я на тебя смотрю? — неожиданно громко говорит Эмма. — Почему я так тебя люблю?..

Мужчина словно услышал ее вопрос, посмотрел в ее сторону, приветливо помахал ей рукой.

Эмма тоже машет ему с улыбкой.

Из задумчивости ее выводит происходящее в эту минуту на площадке. Группа школьников разожгла костер, кинула в него тетрадки и книги. Чернеет и обугливается листок с диктантом по русскому, пламя охватывает книгу, на обложке которой еще можно прочитать: «Шаг вперед. Учебник русского языка для 6-го класса средней школы». Девчонки изображают горестный плач. А долговязый парень произносит над костром торжественную тираду:



— Мы прощаемся с тобой, русский язык и литература. Сейчас, когда дни твои на исходе и твой прах разносит ветер, послушай же нашу прощальную песню!..

И ребята, обступившие огонь, скандируют по-русски: «Э-эй, уух-нем, эй-эй, уух-нем!..»

Эмма размыкает их круг.

— Что здесь происходит?

Возле нее оказывается какой-то парень.

— Это не учительница потеряла?

У него на ладони русская военная кокарда со звездой.

— Покажи! — Эмма хватает парня за руку. Тот пробует вырваться, но Эмма держит его мужской хваткой и улыбается.

Парень бледнеет от боли, на лбу проступили капли пота.

Звенит звонок.

— Ступай к дьяволу, детка! — тихо говорит Эмма и разжимает руку. Значок едва не впечатался пареньку в ладонь.

Эмма спешит за мужчиной, с которым до этого обменялась взглядами, догоняет его в коридоре.

— Мы можем сегодня найти время поговорить?

— Сегодня? Сегодня у меня уже ни минуты. Дел до вечера — не продохнуть.

— Тогда, может, завтра?

— Посмотрим...

Большая, хорошо обставленная квартира. Дорогая мебель, картины на стенах, набитые книгами шкафы. Двери в другую комнату распахнуты. Эмма пылесосит ковры.

Титры. Трижды в неделю Эмма убирает квартиру одной состоятельной семьи.

Покончив с коврами, она смахивает щеточкой пыль с камина, с висящих над ним бронзовых бра и стоящих на нем статуэток. Оглядывает, все ли в порядке. Потом подходит к столику, где на подносе разложен ее завтрак, берет бутерброд и жует его, глядя в окно.

Между тем за кадром звучит ее голос.

— Что ты думаешь обо мне? — мысленно спрашивает она кого-то. — Иногда полапаешь, но спишь со мной редко... Я же только и делаю, что жду тебя всюду, а ты делаешь вид, что я жду не тебя...

— Что значит «делаю вид»? — спрашивает мужской голос.

— Ты всегда находишь какое-нибудь объяснение для присутствующих, почему я тебя дожидаюсь, чтобы не поняли, что я просто жду тебя.

— Что значит «делаю вид»? — повторяет мужской голос.

— Ты всегда произносишь ужасную фразу, которой оправдываешься...

— Что значит «делаю вид»?

— Всегда... всегда унижаешь меня тем, что объясняешь кому-то, почему я тебя жду.

Эмма возвращается к столику с подносом, на котором стоит термос, а под ним — помятая пятисотфоринтовая бумажка.

— Однажды ты сказал, — продолжает ее голос за кадром, — что больше всего на свете хотел бы убежать отсюда. Помнишь?.. Чтобы мы вместе убежали в село, вдвоем вели бы всю школу, а по вечерам залезали в постель...

Эмма наливает из термоса кофе и пьет.

Летний пионерский лагерь. Выстроившись в шеренгу, детский хор в пионерских галстуках поет торжественно: «Э-эх, дубинушка, уух-нем, э-эх, уух-нем, эээх, зеленая, сама пойдет...» Руководит хором директор школы Штефанич, которого мы знаем по фотографии. Он, как и ребята, в белой рубашке и пионерском галстуке. Эмма сидит под деревом и любуется им.

Потом Эмма и Штефанич гуляют по лесу. Они идут молча. Их взгляды, поначалу смущенные, все более открыто направлены друг на друга. Наконец они останавливаются и смотрят друг другу в глаза, выдавая взаимное влечение.

И вновь общежитие педагогов. Ночь. Эмма внезапно просыпается, слыша за спиной частое дыхание, скрип кровати и тихие повизгивания. Она лежит в замешательстве с открытыми глазами. По странным звукам быстро понимает, что Бёбе на соседней кровати занимается с кем-то любовью. Не в силах остановить себя, Эмма, будто во сне, поворачивается, но в темноте видит только колыхание едва различимой массы. Некоторое мгновение Эмма смотрит в ту сторону, затем ее охватывает чувство стыда, она отворачивается и тупо смотрит перед собой. За спиной слышатся вскрики и стоны Бёбе. Эмма закрывает глаза.

У подъезда школы Штефанич наблюдает, как комендант, балансируя на лестнице, меняет старую, с красной звездой, школьную вывеску на новую, с короной.

Подходит Эмма.

— Я могу зайти к тебе на минутку? — спрашивает она Штефанича.

— Сейчас я поднимусь к себе.

В учительской, ожидая звонка, все готовятся к уроку. Преподавательский штат состоит главным образом из женщин, но есть и пара-тройка молодых мужчин, а также один или два господина пенсионного возраста. Когда Эмма и Бёбе входят в учительскую, перед ними возникает долговязый молодой человек, обращающийся к ним в насмешку по-русски:

— Здраавствуйтэ, таавариш утчитэльниица. Даакладываю вам, наа прошлам урокэ...

— Ну, и болван же ты, — говорит ему Бёбе, и они с Эммой проходят в другой конец комнаты. Но молодой человек следует за ними.

— Патчему? Патчему? Патчему, дэвачки? Кто? Что ээто? — показывает он на черную доску, где мелом начертано: «Курсы английского языка для бывших преподавателей русского перенесены с улицы Яноша в школу на улице Цукор».

— Где эта улица Цукор? — спрашивает Эмма.

— В центре, — начинает было объяснять пожилая учительница, тетя Мария, но снова вмешивается насмешливый молодой учитель.

— Краасная плосчадь, маавзалэй Ленина, ГУМ и налэво, налэво, налэво...

— Да иди ты к черту со своими идиотскими шутками! — неожиданно кричит на него Эмма.

— Чего ты нервничаешь? — перешел на венгерский молодой учитель. — Мне что, запрещено говорить по-русски?

И, кривляясь, продолжил свой театр, обращаясь ко всем сразу:

— Жили-были дедушка и бабушка. Так вот, эти дедушка и бабушка отправились в город учиться. И чему учиться? Английскому языку учиться... Ну, а этот коварный английский язык не так-то легко выучить. Бедные дедушка и бабушка так по сей день и учатся. Учатся-учатся, да добра не наживают.

В учительской кто смеется его шуткам, кто предпочел молча отвернуться, либо собрать свои книжки и выйти в коридор. Звенит звонок. Но молоденькая учительница спит, положив голову на стол, и не слышит звонка. Другая учительница, Аги, будит ее.

— Сунди, звонок! Пойдем!

— Что?.. А, извини. Хозяйке опять всю ночь было плохо. Не знаю, сколько еще так выдержу. В конце концов, сама раньше протяну ноги.

Т и т р ы. День рождения господина директора Штефанича.

Эмма стучит в приоткрытую дверь его кабинета.

— Не помешаю?

— Нет, — слышит в ответ, но по тону понятно, что Эмма мешает.

Штефанич сидит за рабочим столом. Эмму приводит в замешательство вопросительный взгляд, каким он на нее смотрит.

— Что у тебя?

— У тебя есть минутка?

— Кажется, был звонок, не так ли?

— Я только хотела передать тебе вот это... — достает из сумки маленький сверточек, обернутый в подарочную бумагу.

— Что это?

— Увидишь... С днем рождения!

Штефанич улыбается. Он удивлен.

— Откуда ты знаешь?

— Кто-то проболтался.

— Кто?

— Не все ли равно?

Штефанич прикрывает дверь.

— Чтобы не мешать! — поясняет он и разворачивает пакет. Подарком оказывается крохотная выточенная фигурка. Штефанич смеется.

— Спасибо. Ты знала, что я их собираю?

— В прошлом году, помню, ты нашел такую у лагеря и очень обрадовался.

— А-а, детская блажь.

— Мне тоже нравится.

Штефанич быстро наклоняется к Эмме и воровато, но именно поэтому особенно нежно целует ее. Эмма пробует вернуть поцелуй, но Штефанич уже отстраняется.

— Что ты делаешь в субботу? — переходит он на шепот.

— Ничего.
— Я должен съездить на дачу. Поедешь со мной?
— Если хочешь... Я поеду с тобой, куда захочешь.
Штефанич смотрит на нее, потом опускает глаза, стучит в задумчивости по столу, переключившись на какую-то другую мысль, которую не решается проговорить.
— В чем дело? — обеспокоенно заглядывает ему в глаза Эмма.
— Ничего... Что будет с нами? Вот в чем вопрос.
— С нами? — не понимает Эмма.

— И с нами тоже.
— Почему «и с нами»? А с кем еще?
— Ты знаешь, что будет с тобой в будущем?
Эмма задумывается и не отвечает.
— ...потому что я, — продолжает Штефанич, — не знаю. Потерпят ли меня здесь эти? — он кивает на закрытую дверь. — Или, к черту, пойти куда-нибудь преподавать пение? Скажи, чего ты ждешь? Почему не возвращаешься в свое село? Там все равно, какая у тебя специальность. Ты могла бы преподавать что хочешь, и не надо было бы мучиться с английским, который все равно ведь не сможешь как следует выучить на вечерних курсах, это исключено!
— Ничего не исключено.
— Как бы не так! Жила бы себе тихо-мирно, и тебя оставили бы в покое.
— Что бы я делала в селе? Ты знаешь, чему я училась, чтобы только уехать оттуда?.. И потом занималась спортом, чтобы попасть в будапештскую команду.
— Почему ты не идешь в тренеры?
— Ах, можно уже Дунай запрудить тренерами... Я с четырнадцати лет живу в городе. Сначала в коллегиуме, потом в студенческом общежитии.
— А я всего охотнее уехал бы в сельскую школу. Далеко-далеко от всего. — Штефанич вздыхает. Эмма смотрит на него.
— Ну и хорошо. Я поеду с тобой. Поедем вместе.
— А что мне делать с моей семьей? С моими детьми, с квартирой? Тебе легко, ты одна. Просто вернешься в село, и готово.
— Я не вернусь.

Школа на улице Цукор. Идет урок английского языка для бывших преподавателей русского. Пожилые и молодые женщины — среди них Эмма и Бёбе — повторяют за учительницей английские фразы.
— Please, sit down.
— Please, sit down.
— Would you like a cup of tea?
— Would you like a cup of tea?
— Yes, please.
— Yes, please.
— How about a biscuit?
— How about a biscuit?
— No, thanks.
— No, thanks.
— I'm on diet.
— I'm on diet.
— What do you do?
— What do you do?
— I'm a teacher.
— I'm a teacher.
— What do you teach?
— What do you teach?[1]

[1] Пожалуйста, садитесь. — Не хотите ли чашечку чая? — Да, спасибо. — Не хотите ли печенья? — Нет, спасибо. — Я на диете. — Чем вы занимаетесь? — Я учительница. — Что вы преподаете? (*англ.*)

— Literature. — Преподавательница останавливается перед Эммой.
— Literature, — повторяет Эмма.
— Literature, — поправляет ее произношение преподавательница.
— Literature, — еще раз произносит Эмма, и опять неправильно.
Она повторяет за преподавательницей много раз, в конце концов отчаивается:
— Я не могу.
— Тогда как же вы будете преподавать, коллега?
Сидящие рядом Бёбе и тетя Мария сочувственно смотрят на Эмму.

Уставшие от занятий, они выходят из школы. Поздний вечер.

— Ты не волнуйся, Эммочка, — говорит тетя Мария. — Все можно выучить, если нужно.

На углу Бёбе неожиданно прощается с ними.

— У меня еще одно дело в городе. Целую... Приду...

Эмма и тетя Мария ждут трамвая.

— Знаешь, — говорит тетя Мария, — я ведь из Фелвидека, училась в словацкой школе. Потом Кашша[2] перешла к венграм, и я еще помню Хорти, как он сидел на коне... Экзамены на аттестат зрелости я должна была сдавать по-венгерски. Пришлось заново учить всю массу выражений... из биологии, из физики — по-венгерски. Можешь себе представить? Потом я стала учителем немецкого языка. В Будапешт мы приехали после войны, я закончила университет и начала преподавать немецкий. Но тут наступил сталинский режим, и обязательным языком стал русский. Нас послали на курсы русского языка и, поверь, точно так же, как сейчас, я учила накануне то, что на следующий день должна была преподавать. «Я вам пишу, чего же боле...» Сначала было страшно, потом привыкла. И ты привыкнешь, такая это страна. Что делать! Меняется политика — меняется язык, который надо преподавать. Знания, и те меняются. Подумай только, как мучаются преподаватели истории. «Отныне все было по-другому...» Это даже хорошо, подумала я: начну бесплатно учить английский... Смотри, какой красивый этот город! Я иногда торчу здесь, на берегу Дуная, и думаю: какое счастье, что я каждый день могу это видеть...

Приходит трамвай, они садятся в него.

Эмма и тетя Мария, усталые, молча едут в трамвае. Прямо у них за спиной компания юных панков, перебивая друг друга, они громко, на весь трамвай, спорят о чем-то, ругаясь отборным матом. Тетя Мария и Эмма, потупившись, терпеливо сносят этот поток ругательств, боясь обернуться. Как бы спасаясь, Эмма останавливает свой взгляд на мужчине, который стоит к ней спиной и держит одной рукой огромный цветок в горшке, как держат маленького ребенка. Большие зеленые листья легли на его плечо, словно, устав, уснули на шее отца.

Трамвай останавливается, Эмма выходит и, перейдя трамвайный путь, направляется к светящемуся в ночи общежитию.

Т и т р ы. Каждый вечер от трамвайной остановки до дверей общежития.

Эмма проходит мимо двух ветхих вагончиков, освещенных голой лампочкой, где продают пиво. У бетонной ограды какой-то мужчина, не обращая внимания на стук женских каблучков, справляет малую нужду. Эмма делает крюк, чтобы обойти его. Впереди темный пустырь.

[2] Кашша (ныне Кошице) — город на юге Словакии, где издавна живут венгры. По Венскому арбитражу 1938 года вместе с другими территориями Словакии и Закарпатской Украины вошел в состав Венгрии.

Эмме привычен этот протоптанный путь. Она идет, не оглядываясь и не испытывая страха, как вдруг перед ней возникает фигура, заставившая ее от неожиданности вскрикнуть.

— Стой!

Перед лицом сверкнул нож.

— Не кричи, а то зарежу! Видела такое?.. — Мрачная фигура распахнула свое пальто, а Эмма, оцепенев от ужаса, бросила взгляд вниз. — Теперь сними свои трусики, не то исполосую твой портрет, — потребовал сатир.

Эмма видит перед собой страшные глаза, нож, дрожащую руку. Внезапным движением она выбивает у сатира нож, пинает его ногой, сбивая мужчину с ног, с отменной сноровкой наносит ему еще пару ударов, видит обморочное небритое лицо, быстро собирает содержимое своей сумки и убегает.

В полицейском участке ее расспрашивает, с любопытством рассматривая, дежурный офицер.

— Этот мужчина до вас дотронулся?

— Нет.

— Тогда на чем вы основываете заявление, что вас изнасиловали?

— Он не насиловал, только хотел.

— Почему вы думаете, что он хотел иметь с вами половую связь, а не ограбить, например?

— Он распахнул пальто и показал.

— Что?

— Половой член.

— Свой половой член?

— Да.

— Как?

— Что значит «как»? — волнуется Эмма.

— Он был без брюк?

— Нет.

— Тогда как он показал?

— У него ширинка была расстегнута.

— Он вынул половой член, чтобы вам показать?

— Да... То есть нет, он был уже вынут.

— И он вынуждал, чтобы вы посмотрели?

— Да.

— Он хотел, чтобы вы только посмотрели на его половой член? Больше ничего он не требовал?

— Это как понять? — Эмма испуганно смотрит на офицера, не понимая, чего он от нее хочет.

— Ну-у... — тот иезуитски мнется, — ...скажем, чтобы вы взяли его в руки. Или что-то иное...

— Нет. Он угрожал ножом и сказал, чтобы я сняла трусики.

— И вы сняли? — допрашивающий мужчина явно получал удовольствие.

Эмма смотрит на него с ненавистью, испытывая уже только стыд и унижение.

Когда она выбегает из участка, двое полицейских укрепляют на фасаде новую вывеску.

В учительской идет обычная жизнь. Немолодая учительница штопает носки, двое других — по-видимому, супруги — развернули в сторонке принесенный с собою завтрак, молодой учитель занят починкой электроплитки. Неподалеку от него спит Сунди, положив голову на стол... Тем временем в учительской идет совещание. Оглашаются итоговые оценки учеников. Штефанич сидит на председательском месте. Среди преподавателей, участвующих в совещании, Эмма. Напротив нее сидит учитель рисования Силард, он непрерывно что-то чертит в альбоме.

— Геза Ковач — «двойка», — продолжает перечислять тетя Эдит. — Аттила Немет — «тройка», Габор Олах — «тройка». Юдит Оноди — «четверка», Чилла Эрши — «отлично», Геза Петерди — «двойка», Агнеш Рошка — «двойка», Янош Ратоти — «тройка», Анна Шомоди — «тройка», Бела Сабо — «единица».

Слово берет тетя Рожа. Она спорит с Эммой.

— Я считаю недопустимым, чтобы сейчас, когда русский язык упраздняют, ты проваливала двух ребят по русскому. Я считаю недопустимым, чтобы ты ухудшала среднюю успеваемость моего класса, и говорю это не только как классный руководитель, но и как человек. Не понимаю, как тебе такое пришло в голову!..

— Эти двое ничего не учили и ничего не знают. — Эмма настроена решительно. — Перед лицом класса я не могу допустить, чтобы они прошли.

— Смешно! Думаешь, класс радуется, когда ты кого-то проваливаешь?

— У детей есть чувство справедливости.

— Дети солидарны друг с другом, а не с тобой. Могла бы уже это усвоить за... не знаю, сколько лет ты уже здесь.

— Семь! — Эмма начинает вскипать. — За семь лет... Да, за семь!

— У тебя было достаточно времени, чтобы понять, что педагогика — это не пионерский лагерь.

— Хорошо! — Эмма идет в наступление. — Это хороший класс, есть несколько отличных ребят... Таких двенадцать. Которые готовятся от урока к уроку, всё учат и активны в классе. Следовательно, заслуживают высоких отметок. Двенадцать отличников. Достаточно? Кроме них есть еще девять, которые тоже учат все, что нужно, и если даже не слишком активны на уроках, то хотя бы внимательны, и я могу им спокойно поставить «четверки». Итого — двадцать один. Следующие десять — эти ребята по-настоящему не занимаются, но иногда все-таки собираются с силами. А если я поднажму, то кое-что и у них получается. Это троечники. И есть еще четверо, несчастные типы, из которых один дебил, у двух других родители алкоголики или преступники, а четвертый такой ленивый, что даже не знаю, что с ним делать, но... но по крайней мере ни один из них не мешает другим. Им-то я и поставила «двойки». И наконец, эти двое ...отъявленные мерзавцы, простите. Одна из них — вонючая проститутка, а другой — подонок. Мало того, что они громко гордятся, что ничего не знают, они еще и срывают урок остальным тридцати пяти ребятам. Эти могут только... только терроризировать остальных. Если я этих двоих не провалю, отметки всех остальных ничего не стоят. На каком основании я тогда поставлю «двойки» и «тройки» благонамеренным ребятам, если и так можно перейти?.. И дело вовсе не в русском. Абсолютно все равно, какой предмет. Это мог бы быть какой угодно язык, хоть французский.

Классный руководитель тетя Рожа обращается к Штефаничу.

— Не знаю, что ты, господин директор, скажешь на это. Что у нас в конце русского господства проваливают по русскому. И это с нашего согласия!

Штефанич, сидящий во главе стола, оказывается явно в неудобном положении. Не зная, что сказать, он молча слушает то одну, то другую сторону, давая им выговориться.

А Эмма не сдается.

— Я не хочу уронить авторитет перед классом.

Тетя Рожа набрасывается на нее, как ястреб.

— О твоем «авторитете» скажу лишь одно. Я взяла последние классные работы ребят по русскому и дала их посмотреть кое-кому в университете. Твои исправления, к сожалению, полны ошибок. Если мне не изменяет память, коллеги нашли пять грубейших ошибок, которые ты или не заметила, или плохо исправила. Так что твой «авторитет», дорогая моя, для меня на самом деле не существует.

За столом воцарилась напряженная тишина. Эмма, побледнев, сидит уязвленная. Учитель рисования Силард глядит на Эмму, выражая солидарность. Сунди, сидящая в конце стола, растерянно наблюдает за ними.

Школьный склад музыкальных инструментов. Пюпитры, футляры и сами инструменты свалены один на другой. Эмма входит, все еще подавленная происшедшим.

— Ты звал меня?

Штефанич стоит у окна.

— Это было ужасно. Сколько раз я тебе говорил, чтобы ты была осторожнее с Рожей. Она и прежде не упускала ни одной из выгод, со всеми, с кем было нужно, ладила. «Товарищи» так, «товарищи» эдак... Учителем она стала в пятьдесят первом в Дьерштальпе. Ну, а теперь это... Что ей стоит еще один поворот!.. Не спорь с ней, прошу тебя. Я сам еле держусь. В любой момент меня могут уволить, только потому, что я уже двадцать лет здесь безвылазно сижу.

— И поэтому я должна теперь пропустить этих двух преступников?
— Не все ли равно? Восьмиклассники, они скоро разбегутся. Больше мы их не увидим.
— Ты для этого меня позвал?
— Нет... Я не могу завтра поехать на дачу. Совещание вмешалось.
Эмма напряженно слушает. Штефанич чувствует, что должен сказать что-то еще.
— Партийное совещание, — говорит он, будто оправдываясь. — Будут обсуждать положение с образованием в нашем районе. Мне надо там быть... Надо показать, что я участвую, что не прячусь... Это в интересах школы.
Эмма расстроена, но по-прежнему ничего не говорит.
— Но если ты хочешь поехать, — продолжил Штефанич, — я дам тебе ключи. Это было бы даже хорошо, потому что придут электрики. — Не дожидаясь ответа, он вытащил из кармана ключи и протянул их Эмме. — Можешь остаться до воскресенья. Хочешь, возьми кого-нибудь с собой. Кого хочешь... Подругу... — Штефанич смеется. — Или приятеля...
Немая пауза. Эмма пытается что-то прочитать в глазах Штефанича. А тот вдруг пугается — и этого испытующе-укоризненного взгляда, устремленного на него, и того, что сам сказал. Он внезапно идет к двери, поворачивает ключ, быстро возвращается к Эмме и страстно целует ее. В его объятиях Эмма почувствовала, как с неожиданной силой забила в ней нежность. Она обнимает его за шею, любовно обхватывает его голову.

В классе стоит гвалт. Девчонки и мальчишки 14—15-ти лет болтают, перебрасываются бумажками, пускают бумажных голубей. Эмма, не обращая внимания, пишет на доске, а потом поворачивается к классу и произносит английские фразы, которые ребята по взмаху ее руки повторяют.

За городом. Эмма и Бёбе поднимаются по холму к одному из дачных домиков. Проходят в него, открывают окна, раздвигают занавески. Две комнаты, обставленные непритязательной мебелью, отдельная кухонька, душ, туалет. В домике порядок, но видно, что давно не убирались. Девушки заглядывают всюду, раскрывают шкафы, выдвигают ящики. Вслед за детскими тренировочными костюмами находят взрослые. Один из них по размеру может принадлежать Штефаничу, другой, поменьше, — очевидно, его жене.
Разглядывают фотографии над детской кроватью.
— О-о-о... семья... — говорит Бёбе.
— Ага... два пацаненка.

Затем Бёбе обнаруживает женское белье, проверяет размеры, показывает Эмме. На полке — старые иллюстрированные журналы: с портретами политиков 60-х годов на обложках и три номера «Театральной жизни», журнала еще довоенных времен. На нижней полке кухонного шкафа Эмма находит неоткупоренную бутылку «Советского шампанского» и вино, показывает Бёбе. Та, в свою очередь, на полочке в душе обнаруживает маленький пакетик и показывает Эмме.
— Что это? — спрашивает Эмма.
— Презерватив, дорогая!

Переодетые в тренировочные костюмы, они, резвясь, бегут по цветущему лугу вверх, все выше и выше. Дурачатся, как выпущенные на волю маленькие дети. Наконец, усталые, падают в траву.
— Видишь, мы уже и бегать разучились.
Они стоят на холме, любуясь открывающимся оттуда видом. Бёбе сдергивает с себя тренировочную блузу.
— Замерзнешь! — говорит Эмма.
— Я? Никогда.
— А вдруг увидят?
— Здесь?.. А если и так?.. Побудь же хоть раз свободной! Делай, как тебе хорошо!
— Но мне и так хорошо — когда на мне надето.
— Тогда не снимай.

Похожие сейчас на школьниц, обдуваемые весенним ветром, они стоят, сцепившись, на вершине горы и оглядывают дали.

А ночью, устроившись на застеленной широкой тахте, с бокалами и бутылкой шампанского в руках, горланят песню. Они изрядно выпили и явно в хорошем настроении.

Кончив петь, Эмма с улыбкой вздыхает, вспоминая:

— Сколько раз мне бабушка говорила: «Эмма, знание — самая большая ценность...»

— Власть, — бурчит Бёбе.

— Что-о-о?

— Знание — это власть.

— Знание — самая большая ценность!

— А я говорю, что власть. Тоже мне ценность...

— Знание — это величайшая ценность, потому что его нельзя у нас отнять.

— Ерунда. Чуть что меняется — и грош цена тому, что ты выучила... «Ветер уносит...» — дурашливо напевает Бёбе.

— Ох... — вздыхает Эмма. — Это правда. Унесло, как не было... Все меня спрашивают, почему я не возвращаюсь домой.

— А я дома была на Пасху... Кур кормила... В деревне всего-то три лавки, и надо автобусом ехать в соседнее село, чтобы выпить чашку кофе «эспрессо». Как им объяснить, что человек вырастает из вещей?

Эмма вздыхает.

— Я с четырнадцати лет все устраиваюсь, лишь бы не возвращаться домой.

— Надо дать объявление: «Педагог с приятной внешностью и хорошей фигурой, жаждущая любви, желает познакомиться с состоятельным мужчиной в целях заключения брака».

— «Жаждущая любви...» — задумчиво повторяет Эмма. — ... Это здорово.

— А что? Чего ты ждешь?

— Понятия не имею.

— Жизнь — это желание. Желание чего-то достичь. Хорошо жить.

— А что такое «хорошо жить»?

— Чтобы были хорошие тряпки, чтобы ты могла купить себе что нравится, пойти куда хочешь.

— Я никуда не хочу.

— Ладно, тогда чего ты хочешь?

— Чтобы мне нравилось то, что я делаю... чтобы меня признавали. Жить в каком-нибудь хорошем коллективе, чувствовать солидарность.

— Ух, дура ты, Эмма! Забудь эти слова. «Солидарность», «коллективизм», «самоотверженность». Может быть, в них и был когда-то смысл, но теперь нет. И не только здесь, а нигде! Тебя оценивают по тому, что у тебя есть. Уже и ребята смотрят, в чем ты входишь в класс. А я не хочу прожить жизнь в этой нищете. Когда в приличный ресторан можно пойти только в том случае, если сперва подцепишь типа, который заплатит. Меня не интересует трепотня о будущем. Я хочу хорошо жить. И не выйду замуж за такого же нищего учителя, как я. Не желаю всю жизнь надрываться, как служанка. Если не удастся иначе, выйду замуж за иностранца, и приветик. И тебе советую: не рассчитывай на этого труса Штефанича, он ни в жисть не разведется, не бросит свою квартиру в панельном доме и семью, к которой привык. Он все принимает как есть, лишь бы избежать опасности.

— О чем ты говоришь? — удивленно спрашивает Эмма.

— Не притворяйся. Думаешь, я не знаю о твоих амурах со Штефаничем?

Эмма побледнела.

— Откуда ты знаешь?

— Не слепая. Вижу... Это невыносимый тип, трус.

— С чего ты это взяла?

— Знаю.

— Хорошо знаешь?

— Да уж достаточно.

— Но не так, как я.

— Я в этом не уверена. — Бёбе поняла, что сказала лишнее, но было уже поздно.

— Как это понимать?

Бёбе молчит.

— Как это понимать? Объясни сейчас же, что ты хотела этим сказать.

— Ты... Не хочу тебя обижать...

— Он что-то говорил обо мне?

— Да.

— Что?

— Что ты преследуешь его, а он уже давно сказал тебе, что ему ничего от тебя не нужно.

— Когда он это тебе сказал?

— Не помню. С полгода как.

— А почему он это тебе сказал?

— Просто так.

— Где?

— В машине.

— В будайских горах?

— Может быть.

— Ты спала с ним?

— Нет.

— Врешь!.. Врешь! — кричит Эмма.

— Да не спала я с ним... Ну, был небольшой петтинг пару раз, у него в машине. Что делать?! Он директор. Очень хотел. Но столько болтал о жене... Мне надоело, и я это прекратила.

Эмма мгновение глядит с ненавистью на Бёбе, а потом бьет ее по щеке.

— Вонючая проститутка! А ну, собирай свои вещи и дуй отсюда!

— Ты с ума сошла?! Ночью?! — Бёбе тоже кричит и плачет.

— Какая же ты дрянь... проститутка! — плача навзрыд, Эмма отвешивает Бёбе еще серию пощечин.

— Ладно!.. А ты монашка! Тогда молись! Кто монашка, должен молиться. А проститутка — трахаться!.. — Бёбе рыдает. — Я вовсе и не знала о вашей связи.

— Врешь!

Они, сцепившись, борются на тахте, перемешав ярость с бессильным плачем.

— Откуда я могла знать? — кричит Бёбе. — Ты так хорошо скрывала. Это Штефанич случайно проговорился. Ну, я и вцепилась в него, пока не вытрясла все. Потому что хотела уже отвалить. Говорю тебе, он невыносимый тип. Трус, вот он кто!.. Недостоин он тебя!

— А тебя достоин? — всхлипывает Эмма.

— И меня недостоин! Никого из нас. Он трус, лицемерный соглашатель. И вдобавок истерик.

— Это точно.

— Тогда что же ты в нем любишь?

— Может быть, он изменится... И... он очень хороший преподаватель.

— Никто не меняется.

— Он знает подход к детям, — продолжает всхлипывать Эмма.

— У него скверный характер, а этого не изменить. — Бёбе устало вздыхает. — Боже, как это ужасно!..

Эмма, тихо плача:

— Надо было спать со всеми подряд. Надо было стать настоящей курвой. Если бы я только могла!..

— Я и говорю: подцепить богатых мужиков и отлично жить.

— Мы лишние. — Глаза Эммы опухли от слез. — Мы не нужны здесь. Не нужны нигде и никому... Но я все же останусь педагогом. В Будапеште! Не откажусь от того, чего добилась.

— И я. Не стану терять... Не вернусь домой, это точно.

Они лежат на двуспальной тахте, прижавшись друг к другу. Успокоившись, разговаривают теперь шепотом.

— Клянусь, больше ни словом не перемолвлюсь со Штефаничем, — говорит Бёбе.

— И я.

— Клянешься?

— Клянусь.

— Я буду следить за тобой.

— Хорошо... И я за тобой, — улыбается Эмма.

Они спят, свернувшись клубочком, как две сестры в раннем детстве.

Рассветает.

По-весеннему искрится солнце. На террасе дачного домика Эмма и Бёбе накрыли стол и завтракают. Идиллическая картина из старых добрых времен.

За завтраком они листают старые иллюстрированные журналы, поочередно читая друг другу со смехом подписи под иллюстрациями.

— «Ее превосходительство супруга Миклоша Хорти, кавалера ордена витязей Надьбаняи, открывает бал юристов»...

— «На открытие Байрейтского фестиваля Адольф Гитлер явился в смокинге, а Ева Браун в миртовом венце»...

— «Графиня Эржебет Форгач собственноручно раздает теплое белье солдатам, уходящим на русский фронт»...

Эмма и Бёбе смеются.

— «Товарищ Сталин... приветствует... товарища Ракоши по случаю дня рождения», — читает Эмма.

Бёбе неожиданно бросает взгляд на руку Эммы.

— У тебя такие красивые руки... Такие тонкие пальцы... Откуда это чудесное кольцо?

— От бабушки... Уже давно... Пожалуйста!..

Бёбе берет у нее колечко и надевает себе на палец.

— Хочешь? — спрашивает Эмма.

Вопрос соблазняет. Но Бёбе не решается принять такой подарок.

— Дай поносить немного! А я дам тебе мою цепочку. Поменяемся, хорошо?

Она снимает с шеи золотую цепочку и протягивает Эмме. Эмма надевает.

Девушки смеются и с нежностью глядят друг на друга.

У ворот дачного участка останавливается машина. Двое рослых симпатичных молодых парней возле машины глядят на Эмму и Бёбе. Девушки, в свою очередь, облокотившись о перила балкона, уставились на мужчин.

Т и т р ы. На другой день.

Дверь в кабинет Штефанича полуоткрыта, но Эмма стучится, прежде чем войти.

— Я не хочу мешать, только ключ принесла.

— Хорошо провела время?

— Да.

— Электрики приходили?

— Да.

— Ты была не одна?

— Нет.

Штефанич в некотором замешательстве. Пробует скрыть свое любопытство, но краснеет от нахлынувшей ревности и вглядывается в Эмму.

— Кто был с тобой?

Возникшую было напряженную паузу нарушает телефон. Штефанич поднимает трубку.

— Да... Привет... — Говоря это в трубку, он одновременно удерживает за руку Эмму, которая, воспользовавшись ситуацией, хотела было уйти.

— Нет... Нет... Только вечером, перед школой? Гм... И детей заберешь? — Говоря по телефону, Штефанич не отпускает Эмму, поглаживая ее руку. — ...Нет, мне некогда делать покупки... Ни минуты времени... Ладно, ладно, ладно. Тогда будем есть бутерброды. Ладно, ладно, ладно... Привет, пока, пока.

Понятно, что Штефанич говорил с женой. Положив трубку, он продолжает разговор с Эммой.

— Итак... С кем ты была, если мне позволено узнать?
Эмма не сразу отвечает, как бы оценивая его, а потом говорит:
— С Бёбе.
— Да?.. — Штефанич успокаивается. — И хорошо было?
— Да. Спасибо.
— Если хочешь, можешь и в другой раз...
Эмма поворачивается и выходит из кабинета. Ничего не говоря, Штефанич смотрит ей вслед.

— Протестую! — грузный пожилой учитель, дядя Лаци, чуть не подпрыгивает, гневно крича. — Со сталинистами мне не о чем говорить!
Эмма еще в дверях испуганно хватается за голову. А учительница Рожа кричит в ответ:
— Хотелось бы только знать, по какому праву ты это говоришь, когда сам долгие годы был секретарем парткома?!
— Да, но я вовремя сделал выводы и вышел из партии!
— В последний момент, перед тем как корабль пошел ко дну, — шепчет соседу тетя Эдит.
— А «заслуженных педагогов» с кучей прочих наград, — теперь уже ей кричит дядя Лаци, — прошу не жаловаться, что их преследовал прежний режим!..
— Лаци! — пробуют унять его, но он, распаляясь, продолжает бросать обвинения тете Роже:
— Ты пользовалась всеми привилегиями, какие только были. Не я получил квартиру от министерства.
— От совета, — пронзительно визжит в ответ Рожа.
— Не все ли равно? Ведь получила!
— Ну, в таком случае всю страну можно привлечь к ответственности, — вмешалась тетя Мария. — Потому что тогда только три типа людей существовало. Член партии, коллаборационист и оппозиционер.
— И младенец, — смеется Аги.
— И пенсионер, — добавляет Сунди.
— Не обязательно было быть преподавателем русского языка, можно было преподавать и немецкий, и никто не отрубил бы тебе голову, — сказала тетя Эдит.
— Ну, ну! Это было не так легко, за это еще нужно было побороться, — откликнулся учитель Ричард, худой и маленький человек.
— Теперь выходит, что ты была оппозиционером, потому что стала преподавателем немецкого языка? Смешно... — возмутилась Аги.
Бёбе встала и вышла из комнаты. На ней платье Эммы. Она уже закрыла за собой дверь, когда Юдит окликнула ее.
— Эмма, не убегай, о тебе речь! — Она не видит, что Эмма стоит у нее за спиной.
— Пожалуйста. Я здесь, — говорит ей Эмма.
Тетя Юдит растерянно обернулась.
— Я думала, это ты вышла. Скажи, почему ты пошла на русское отделение?
— Потому что приняли.
— А на какое ты поступала?
— На русское.
— Почему?
— У меня хорошо шел русский.
— Вы теперь всех будете спрашивать? — говорит Сунди. — Это же смешно!
— С тех пор как себя помню, здесь всегда со всех спрашивали: кто был коммунистом, кто был хортистом, кто был нилашистом, кто — сталинистом. Ведь каждый кем-то был, не так ли?
— Беда лишь в том, что в этом доблестном педагогическом коллективе есть пять маленьких проблем. — Это Штефанич появился в дверях своего кабинета. Он укоризненно оглядывает всех и, подняв руку вверх, загибает пальцы: — Первая. Непреодолимое влечение к тепленькой и безопасной заурядности — которая всегда существовала, не так ли? Вторая: полное отсутствие самоуважения. Знаешь, что ты никто, а хоть бы и не знал, тебе напомнили бы, что ты преподавал при прежнем режиме, а если ты достаточно стар, то и при режиме, который был до него. Третья проблема: ты живешь взаперти, ты никогда не видел, что происходит в мире.

Сначала по политическим причинам, а затем — по материальным. Не видел и не увидишь. Четвертая: ты цинично воспринимаешь каждую перемену, потому что думаешь, что всё решают без тебя наверху и все это лишь борьба за власть. Пятая: следовательно, у тебя никаких надежд и никакого представления о будущем! А потому тебя интересует лишь, чтобы опять повысили оплату за сверхурочные и чтобы нашли, кого можно ненавидеть вместо самого себя! Желательно, чтобы это был кто-нибудь рядом. Так убивайте же друг друга!

С последними словами он захлопнул за собой дверь. Эмма смотрит ему вслед и чувствует, что снова любит его. За ее любовным взглядом наблюдает из угла Сунди. Внезапно она начинает рыдать. Стоящая рядом с ней Эмма спрашивает:

— С тобой-то что? Психованная, что ли?

Общежитие педагогов. День.

Бёбе врывается в комнату.

— Что делаешь?

Эмма поднимает глаза от письменного стола.

— Домашние работы проверяю.

— Пошли со мной в «Ханну»!

— Зачем?

— Жить, дура! На мир посмотреть, который я знаю только отсюда! Тебе нравится тут сидеть?

— Нравится. Для меня это самое лучшее, ничего другого я не хочу в жизни, только бы вот так сидеть.

— Ну вот, видишь...

— Что мне надеть?

— Красный пуловер. А мне одолжи твою кремовую блузку!

Т и т р ы. Кем была Роза Люксембург?

Эмма и Бёбе идут, озираясь, по нарядной улице Ваци. В витринах элегантно одетые манекены. Девушки глазеют на них с разинутыми ртами. Блузки, шали, пояса, юбки и пуловеры... Вещи, одна другой красивее, приводят их в изумление. В другой витрине — украшения для квартиры: настольные лампы, торшеры и прочие предметы, делающие мир прекраснее. Столовые, чайные и кофейные сервизы, принадлежности для ванной. Затем витрина с духами. На рекламных этикетках — красивые женщины в дорогих одеждах... мускулистые обнаженные мужские спины... сильные мужские руки, прикасающиеся к мягкой женской руке и обнимающие... напрягшиеся мышцы живота и крутые плечи... Что за мужчины!

Из этого сна Эмму и Бёбе выводит цыганка с пацанятами.

— Дайте-дайте несколько форинтов!.. Дайте двадцать форинтов, хотя бы на килограмм хлеба... Дайте!.. Дайте-дайте!..

Девушки отмахиваются и обходят их. Останавливаются у витрины книжного магазина. На обложках — портреты известных женщин: Грета Гарбо, актриса Фальконетти в образе Жанны д'Арк из известного фильма, Индира Ганди, Роза Люксембург...

— Роза Люксембург... А кем она была? — спрашивает Бёбе.

— Гм... Какая-то революционерка.

И опять их одолевают цыгане. Пацанята дергают за одежду.

— Дайте, пожалуйста!.. Дайте хоть несколько форинтов!.. Пожалуйста, дайте!..

— Да отстань же! Не понятно, что ли, что не дам? У самой нет! — теряя терпение, кричит на цыганят Эмма.

На площади Вёрёшмарти они навещают учителя Силарда, который рисует портреты, сидя на складном стульчике.

— Хэлло... Как идет бизнес? — спрашивает Бёбе.

— А-а, никак. Садитесь, нарисую вас.
— У нас на это нет денег.
— Дура! Реклама! Я сам заплачу тебе чашкой кофе, если сядешь.
Бёбе плюхается в кресло, кресло разваливается.

Три девушки сидят у окна за маленьким столиком в кафе «Ханна». Третья, еще незнакомая нам, — Кати, подружка Бёбе, «биологиня».
— У тебя какая специальность? — спрашивает она Эмму.
— Русский в школе.
— Ну-у, бедняжка! Я по крайней мере от этого отделалась. Химия и биология не меняются.
— Ну да! — вмешивается Бёбе, одновременно оглядываясь по сторонам. — Мичурин, академик Лысенко!.. Периодическая система Менделеева...
— Ну, уж она-то наверняка останется.
Кати пьет «Черешневую», Эмма и Бёбе — «Уникум». Чокаются.
— Господи, помоги! — говорит Эмме Кати. На ней белый, с глубоким вырезом пуловер из ангоры и кожаная юбка, едва прикрывающая ляжки.

Ей кланяется молодой араб, однако девушка, сложив губы бантиком, делает знак «нет». Мужчина смотрит на Эмму и Бёбе, но Бёбе тоже машет головой «нет». Эмме ситуация непонятна.

За соседним столиком располагаются двое мужчин. Бёбе наблюдает за ними и переглядывается с подругой. Она крутится на стуле, пока мужчины не начинают ей улыбаться. Эмма приходит в замешательство, отворачивается, но с удивлением видит, что Бёбе улыбается им в ответ.

— Чего ты скисла? — говорит Бёбе Эмме. — Славные парни...
— Иностранцы! — шепчет Эмма.
— Тем лучше!
— Ты хочешь здесь познакомиться?
Кати недоуменно смотрит на Бёбе: мол, кого ты привела сюда?
— Почему бы и нет? Может, пригласят поужинать. Или развлечься немного. Сиди же прилично...

Она больше ничего не успевает сказать, потому что один из мужчин уже обращается к Кати:

— Пардон... Вы гаварить по-венгерски?
— Да, говорим, — отвечает девушка.
— И другие дэвушки?
— Да, все.
— А на каком еще гаварить?
— Ну... по-итальянски...
— А-а-а!
— ...по-французски, по-русски, — показывает Кати на Эмму.
— О!.. она русская?
Кати машет головой: мол, нет.
— Только говорит по-русски.
— Und deutsch?
— Немного. Сейчас учит, — вставляет Бёбе и смеется. Это верный знак, чтобы и другой мужчина подсел ближе.
— Also... Sie lernen deutsch... Find ich toll!
— Was möchten Sie?[3] — спрашивает второй.
— «Черешневую» и два «Уникума», — тотчас показывает Бёбе пальцами на рюмки.
— Спасибо, мне не надо, — спешит возразить Эмма.
— Наслаждайся иногда жизнью... Лучше покажи ему немного ноги и не хнычь, — отмахнулась Бёбе.
— Ты, дэвочка, гаваришь па-русски? — спрашивает второй парень.

---

[3] А по-немецки?.. — Итак, вы учите немецкий... С ума сойти! — Что вы хотите пить? ... *(нем.)*

— Да, — отвечает, побледнев, Эмма.
— Я бюла ин Масква. Красивый город. А ти?
— Я нет, — выдавливает Эмма.
— Ну, как хорошо заговорили. Девки, это ж мировой язык! — приходит в восторг Бёбе. — Zwei male war ich schon in Moskau. Два раза! Letztes Jahr, und in november, Hotel Rossija[4].
— А здесь у вас какой отель? — спрашивает Бёбе, как ребенка.
— «Интерконтиненталь».
— О, это хороший, — кивает головой Бёбе.
Они смотрят друг на друга и улыбаются. Эмма испуганно оглядывается, уже все понимая.
— Я расплачу́сь.
— Чего ты прыгаешь? Увидим, кто будет платить.
— Но я ухожу.
— Не психуй. А вдруг понравишься ему. Может по-русски с тобой практиковаться... — и, галантно улыбаясь, говорит мужчине: — Гаварите по-русски... паажалуйста.
Один из немцев подсел к Бёбе.
— Есть здесь возможность немного...
— Что?
Мужчина складывает пальцы перед ртом, глубоко и медленно всасывает воздух и смотрит на Бёбе. Бёбе понимает, о чем речь.
— Момент! — Она оглядывается, затем встает и пересаживается к арабам.
Тут Эмма вскакивает, прощается и убегает.
На улице к Эмме снова кидаются цыгане.
— Дайте несколько форинтов, барышня... Дайте, пожалуйста...
— Оставьте меня в покое! Нет у меня!
— Ну, не надо кричать, — говорит цыганка. — Чего кричать?! Не надо кричать. По-хорошему дайте несколько форинтов... Пожалуйста.
Эмма бежит от них.

Она едет вверх на эскалаторе метро, вглядываясь в лица людей, спускающихся на противоположном эскалаторе.
У выхода из метро в центре подземного перехода девочка лет десяти продает газету. Стопка газет лежит возле нее. Она выкрикивает резко и отчаянно, словно просит помощи:
— «Сегодня»! Газета «Сегодня»!..
Этот голос заставляет Эмму остановиться. Она некоторое время не может отвести взгляда от девочки. Будто саму себя видит на ее месте со связкой газет в руке, выкрикивающей:
— На помощь!.. На помощь!..

Знакомый трамвайный маршрут на окраине города. Рядом с Эммой сидит слепой мужчина, который подробно рассказывает что-то сидящей напротив него женщине. Та читает газету и время от времени автоматическим «да» подтверждает свое присутствие. Мужчина не видит, что женщина занята другим делом и что единственная, кто его слушает, это Эмма.
— Они говорили, что это абсолютно неинтересное поколение, среди которого трудно будет найти кандидата с высоким уровнем подготовки. Но после них, с девяти утра до трех дня, без остановки шли кандидаты один лучше другого. Образованные, говорившие со всей откровенностью, и, что самое удивительное, — чуть ли не все позитивно мыслят, понимаешь?
— Да, — хмыкает женщина из-за газеты.
— Даже те, у кого действительно неважное положение, не жаловались сверх меры. И говорили не о том, что их положение безнадежное, а о том, как им сделать шаг вперед. Это была фантастика — слышать это от молодых, сменявших друг друга, и убедиться, что своими интенсивными занятиями я дал им что-то полезное. Многие из них способны даже из негативных ситуаций делать позитивные выводы, смотреть вперед. Следовательно, если они попадут в беду, то будут обвинять не обстоятельства, а самих себя. А если кто-то поймет, что и сам причина беды, то он сможет собственными силами выкарабкаться из нее. Ведь так?

---

[4] Я уже дважды был в Москве. ... В прошлом году, и в ноябре. Отель «Россия» *(нем.)*.

— Да, — отзывается женщина.

— Одна из девочек прекрасно сформулировала, куда выразительнее, чем я. «Человека, — сказала она, — характеризует не только прошлое, но и будущее. Цель, которую он хочет достичь. И это та самоисцеляющая сила, в которую нужно верить». Красиво, не правда ли?

— Красиво, — автоматически отвечает женщина, не поднимая глаз от газеты.

Все тот же сон. Обнаженное тело Эммы катится в бездну. Лицо ее искажено му́кой. Широко раскрытым ртом она пробует вдохнуть воздух, но тело продолжает скользить вниз. Наконец оно достигает дна и передергивается в судороге.

Днем Эмма возится с фотографией Штефанича. Снова пробует, сложив половинки, склеить их, подложив плотный лист бумаги. Вот они опять глядят на нас, Штефанич и Эмма.

В дверь стучат. Не дожидаясь ответа, в комнату входит комендантша.

— Эммочка, звонили с вахты. Тебя вызывают.

— Кто? — Эмма хватает еще не склеенные половинки фотографии и запихивает их в ящик письменного стола.

Т и т р ы. Мать Эммы.

Возле вахтера стоит пожилая, одетая в темное, деревенская женщина с большими сумками. Эмма удивляется.

— Мама?.. Ты не писала, что приедешь.

— Пишта Хофер ехал на такси. Здесь должны оперировать его жену в кардиологической больнице. «Не съездишь ли со мной в Будапешт, соседушка?» — спросил он. Очень боялся. Ну, я и поехала. Думала, повидаю тебя.

Эмма подходит к вахтеру.

— Мама поднимется ко мне в комнату.

— Номер паспорта?

Эмма поворачивается к матери.

— Какой у тебя номер паспорта, мама?

— Да я и не знаю. — Женщина открывает большую сумку, извлекает оттуда паспорт и протягивает Эмме. Та кладет его перед вахтером, рядом с телефоном, на котором висит замок, чтобы без спросу не звонили.

Молча поднимаются на лифте. Находясь так близко друг от друга, они не знают, что сказать, и лишь обмениваются смущенными улыбками.

В комнате они сидят за столом, друг против друга, и тихо разговаривают.

— У тебя все нормально? — спрашивает Эмму мать.

— Да.

— Никаких неприятностей?

— Нет.

— Я слышала всякое о русском.

— Я учу английский.

— Английский?

— Да.

— Почему не немецкий?

— Теперь английский выгоднее.

Пауза. Обе задумчиво качают головой.

— Когда приедешь домой? — спрашивает мать.

— Сейчас не могу. Надо учиться.

— Но если захочешь, приезжай. Место для тебя есть.

— Спасибо.

— Отцу твоему хотелось бы, чтобы ты вернулась. Теперь возвращают землю, которую национализировали. Чем больше нас прописано дома, тем больше можно требовать. А я говорю твоему отцу, что именно поэтому ты и не вернешься.

— Это верно, — смеется Эмма.

— Говорю ему: твоя дочь — педагог в Будапеште, можешь гордиться этим.

— Да.

— Но если надумаешь, приезжай. Преподавать можно и в нашей школе или в соседнем селе. Я спрашивала председателя совета Йошку. Он теперь глава сельской администрации.

Т и т р ы. Чего мы ждем?..

Школа на улице Цукор. Вечер. Урок английского языка для преподавателей русского. Все хором повторяют за учительницей:

— What are we...

— What are we...

— we...

— we...

— What are we waiting?

— What are we waiting?

— waiting for?

— waiting for?

— What ate we waiting for?

— What ate we waiting for?[5]

Учительница снова останавливается перед Эммой, отрабатывая ее произношение.

Потом они сидят в кафе-эспрессо, неподалеку от школы, Эмма, Бёбе, тетя Юдит, Аги и Сунди, и умирают от смеха.

— Ладно, ладно, не будем писать: «языковед». Но тогда что напишем? — спрашивает Бёбе.

— «С хорошим чувством языка», — говорит тетя Юдит и снова разражается смехом.

— «С высокой языковой культурой», — вскрикивает Бёбе.

Сунди смотрит на них удивленно. Она не совсем понимает, над чем они так безудержно смеются. Перед ними «Уникум», бумага, карандаш. Они сочиняют объявление в рубрику знакомств. Аги пишет:

— Словом... «Привлекательная, с хорошей фигурой, блондинка, 28 лет...»

— «Голубоглазая...» — вставляет тетя Юдит.

— «Очень привлекательная...» — отбрасывает со лба волосы Бёбе.

— Не надо «привлекательная», это плохо, — поправляет волосы Эмма.

— Ну, ладно. «Считают привлекательной...» — соглашается с ней Бёбе.

— «Видная, с хорошей фигурой, блондинка, голубоглазая, 28 лет, педагог, бывшая спортсменка сборной...»

— Только перворазрядница, — поправляет Эмма.

— Это длинно! Лучше — «спортивная» ... «...Ищет знакомства с таким же сильным и интеллигентным мужчиной».

— Подождите! «Преподавательница, увлекающаяся спортом, желает познакомиться с привлекательным... высоким...» — начинает Аги.

— «...Добродушным...»

— «Трезво смотрящим на жизнь...»

— «Свободным от вредных привычек...»

— «Не курящим...»

— «Солидным...»

---

[5] Чего мы ждем? (*англ.*)

— «Одиноким...»
— «Хорошо одетым...»
— «Современным...»
— «Без детей...»
— Дети не помеха, — говорит Эмма.
— Словом, «любящим семью».
— «...Имеющим квартиру...»
— «Дипломированным».
— «Интеллигентным...»
— «Независимым...»
— «Деликатным...»
— «Порядочным...»
— «Состоятельным...»
— «Амбициозным...»
— «Решительным и целеустремленным...»
— «Спортивным, с широкими взглядами, устроенным в жизни...»
— «Материально обеспеченным, уравновешенным...»
— «С мирным характером, корректным, с серьезным образом мыслей...»
— «Но веселым в жизни и требовательным. Вдобавок заботливым...»
— «Самостоятельно мыслящим. Высоким, шатеном...»
— «Веселым, с надежным существованием, богатым чувствами, которому можно довериться...»
— «Не авантюристом, культурным, любезным, католиком...»
— «Романтичным, воспитанным, образованным, чувствительным...»
— «Склонным к чувственным радостям...» — смех сверкнул в глазах тети Юдит, и видно, что снова наготове сальность.
— «Сексуально голодным...» — продолжает Бёбе.
— «С мускулистым задом...» — говорит тетя Юдит.
— «С волосатой грудью...» — это уже Аги.
— «Желательно с машиной...» — вставляет Сунди.
— «Словом, высококультурным...»
— «С высокой сексуальной культурой...»
— «Располагающим высоким духовным потенциалом...»
— Почему «духовным»?
— «Твердым...»
— Что «твердым»?
Пауза. Переглядываются.
— «Любящим сад и секс...»
— Под девизом «Трудись в моем саду».
Снова неудержимый смех.
— В самом деле, какой девиз придумать? — спрашивает Аги.
— «Жена — препятствие».
— «В одиночестве плохо».
— Подождите, посмотрю, что пишут в газетах. — Бёбе открывает газету на той полосе, где помещаются подобные объявления. — «Авантюристы, пощадите...» — бубнит она скороговоркой некоторые девизы в объявлениях, затем останавливается на чем-то. — Послушайте-ка!.. «Киностудия приглашает молодых женщин с эффектной внешностью и очень хорошей фигурой для сцены в купальне. Оплата высокая. Телефон: 251-9369». Девочки! Вот где наше место!
— Ты с ума сошла? — пугается Эмма.
— Почему? «Видная... с хорошей фигурой... высокая оплата...» Чего еще надо? — Бёбе оглядывает всех. — Кто идет со мной?

В вестибюле киностудии полно молодых женщин.
— Дамы, прошу внимания! — обращается к ним ассистент режиссера, хлопая в ладоши. Рядом с ним ассистентка в джинсах, с блокнотом. — Я хочу уточнить вашу задачу, чтобы

каждая могла сейчас решить, останется или нет. Сюжет из времен турецкого ига, когда турки сто пятьдесят лет господствовали в Венгрии. Главная героиня фильма — венгерская девушка, из деревни. Она очень красивая, и поэтому ее берут в плен, в гарем турецкого паши... ну, чтобы она ему служила. Фильм рассказывает о том, как она до конца сопротивляется, и даже тогда остается в сердце верной своей любви, когда становится самой влиятельной женой в гареме. В сценарии есть сцена, которая происходит в купальне гарема. Мы будем ее снимать в купальне Рудаш, которую, как вы знаете, строили еще сами турки. Словом, в этой купальне вам нужно быть обнаженными, плавать, бегать, танцевать, разговаривать с евнухами, а при появлении паши танцевать для него. У меня к вам просьба: кого это смущает, пусть лучше сразу уходит. А кто остается, пусть поднимется с нами наверх.

Оживление. Девушки спрашивают друг у друга:

— Голыми?

— Так для того и пришли, не так ли?

— Сколько платят? — кричит кто-то из задних рядов.

Ассистент откликается:

— Знаю только, что много. Я наверняка столько не получу.

— Но ты и не раздеваешься.

Смех.

Эмма взглянула на Бёбе и Сунди.

— Ну, пошли домой.

— Почему? — не понимает Бёбе. — Подумаешь, великое дело. Нужно узнать, сколько платят. По крайней мере пойдем с ними.

— Я здесь тебя подожду, хорошо?

Но ее увлекает Аги.

— Ну, пошли...

Толпа поднимается по лестнице. Бёбе и Сунди смешались с ней.

Их провели в комнату, обитую зеленой драпировкой. Они стоят скученно, как овечки в загоне.

— Мы будем вас по одной вызывать для фотографирования, — говорит ассистент.

— Нельзя ли открыть окно? Здесь очень душно, — просит кто-то из девушек.

— Можно. Открой...

В соседней комнате готовится к работе фотограф. Ассистентка в джинсах пишет номера.

Входит первая кандидатка.

— Стань туда к стене, будь добра... — говорит ей ассистентка в джинсах. — Пожалуйста, вот тебе номер.

Обнаженная девушка стоит у зеленой стены, держа перед собой номер.

— Имя? — спрашивают ее.

— Юлия Бако.

— Сколько лет?

— Двадцать пять.

— Род занятий?

— Воспитательница в детском саду.

Ее место занимает следующая обнаженная девушка с номером в руке.

— Имя?

— Элла Секей.

— Возраст?

— Двадцать семь.

— Род занятий?

— Педагог.

И третья девушка.

— Род занятий?

— Педагог.

И четвертая.

— Медсестра... работник здравоохранения.

Пятая.
— Педагог.
Седьмая, восьмая, девятая, десятая.
— Официантка.
— Воспитательница.
— Медсестра.
— Педагог.
Уже щелкнул затвор фотокамеры, а она все еще стоит.
— Все. Чего ты ждешь? — говорит ей ассистентка.

Т и т р ы. В тот же день к вечеру.

Вечер. В учительской уже никого. Дверь в кабинет Штефанича открыта. Эмма застывает на пороге.
— Можно войти?
Штефанич поднимает глаза от письменного стола.
— В такое время? Ты здесь?
— Я хотела бы поговорить с тобой.
— Сейчас?
— Да.
— О чем?
Эмма молчит, словно забыла, что хотела сказать. Штефанич нервничает.
— Ты недоволен мною? — спрашивает, наконец, Эмма.
Штефанич вздыхает.
— Я? Нет. Скорее, ты недовольна мною.
— Это неправда.
— Тогда чего ты хочешь?
— Почему ты нервничаешь?
— Я не нервничаю. Не пойму, почему я должен нервничать... — Но затем он теряет самообладание. — Да, я нервничаю. Потому что не знаю, чего ты хочешь. Ты сказала, что хочешь поговорить со мной. Пожалуйста. Я слушаю. Итак?..
— Почему ты прячешься от меня?
Штефанич приготовился было инстинктивно ответить: «я не прячусь», но неожиданно для самого себя спрашивает:
— Почему ты меня преследуешь?
— Я?
— Да, ты. Преследуешь меня, разве нет?
— Нет.
— Звонишь мне домой под смешными предлогами. Ждешь меня перед школой. Вздохнуть не могу свободно. В учительской не могу поднять глаз, так как ты сидишь напротив и смотришь на меня грустным взглядом. Что тебе от меня нужно? Я серьезно спрашиваю.
— А тебе от меня?
— Ты... Я не могу ничего хотеть от тебя. Я не в таком положении.
— Было время, когда ты очень даже хотел.
— Это ты хотела от меня.
— Надеюсь, что все еще хочу.
— Но чего? — вдруг кричит Штефанич и ударяет кулаком по столу. И тут же пугается, вскакивает из-за стола, оглядывается, нет ли кого поблизости, кто может услышать. Затравленно смотрит на Эмму. Потом нервно ходит по кабинету. Подбегает к столу, роется в бумагах. — Я одну папку забыл на складе. — С этими словами он выбегает из кабинета. Эмма спешит за ним.

Он быстро взбегает по лестнице, идет по коридору. Эмма не отстает. Штефанич скрывается за одной из дверей. Эмма решительно входит туда.

Он и здесь что-то лихорадочно ищет. Затем неожиданно останавливается и глядит на Эмму.

— Ну, скажи, чего ты хочешь от меня?

— Почему ты не кричал тогда, когда я впервые чего-то «захотела от тебя»?

— Я не кричу. Прости.

Теперь он стоит у окна, между шкафов, пюпитров, футляров для музыкальных инструментов. Напротив него — Эмма, загородившая ему путь.

— Я загнан в этот идиотский угол.

— В какой угол?

— В этот!.. В этот! Меня везде загоняют в углы.

— Достойно сожаления.

— Что?.. — опять срывается на крик Штефанич. — В любой момент меня могут уволить как любимца прежнего режима. А теперь представь себе, если вдобавок разразится скандал. Это бы многих устроило! Как же! Любовница из преподавательского коллектива! Я не хочу снова учить хоровому пению в поселке Дунахарасти! Начинать с нуля! Мне ничего нельзя делать, что могло бы навредить моему положению, разве ты не понимаешь?

— Почему мы не можем иногда быть вместе? Почему?

— Где? — нервничает Штефанич.

— Где угодно.

— Где?.. Здесь, на складе? Или вечером в городском парке? Пожалуйста, выбирай! Или опять там внизу, в машине?

Они на мгновение замолкают. Потом Эмма говорит:

— Я не могу освободиться от этого чувства.

— Какого еще чувства? — Штефанич тяжело вздыхает. — О, Боже!..

— От чувства, что мне чего-то не хватает.

— Я не могу бросить из-за тебя семью.

— Я и не хочу, чтобы ты бросал семью.

— Так чего же ты хочешь?

— Тебя... Чтобы ты больше принадлежал мне. И для этого не нужно, чтобы мы чаще бывали вместе.

— А что нужно? Все от меня этого требуют. Жена, семья, мать... Все хотят, чтобы я принадлежал им больше. Но меня же от этого не станет больше.

— Станет.

— Нет! Все требуют. Каждый от меня чего-то хочет. А я мечтаю лишь об одном...

— О чем?

— ...о спокойном уголке, где нет никого, кто бы от меня чего-то хотел.

— Мне уйти?

Штефанич не отвечает.

— Может, было бы лучше всего, если бы мы все это прекратили? — спрашивает Эмма.

— Да. Вероятно, было бы лучше, если бы все пошли к черту. И ты, и моя жена, и мои дети, и моя мать... Все! И чтобы я, наконец, мог делать то, что мне хочется.

— Делай.

— Охотнее всего я перевернул бы этот стол.

— Так переверни.

— Но я не могу. Я еще никогда в жизни не пинал столы. И сейчас не буду. Я еще никогда в жизни не ударил женщину.

— Если хочешь? — жертвенно поднимает вверх руки Эмма, испуганно глядя вслед Штефаничу, который метнулся к двери.

— Не может быть, чтобы ты не чувствовал, что я тебя люблю, — продолжила она.

— Оставь меня в покое, будь добра. Уходи, пожалуйста, отсюда. Я не могу приходить сюда ежедневно с тем, чтобы видеть тебя с утра до вечера.

— Почему?

— Не знаю. Вероятно, потому что люблю тебя. Будь добра, уйди. Я не могу изменить свою жизнь. Понимаешь, что я говорю? Посмотри на меня!.. Сейчас я скажу тебе ясно. — И он повторяет, нажимая на каждое слово: — Не — могу — изменить — мою — жизнь. Даже из-за тебя. Было время, когда я думал, что смогу... И даже было время, когда я был уверен, что могу и что из-за тебя я хочу изменить свою жизнь.

— Не нужно менять свою жизнь.
— А тогда что?..
— Любишь меня или нет?.. Я только это спрашиваю.
— Не знаю. Бывает, что да, а бывает, что нет. А теперь не знаю. Да. Да... Да! Я теперь уже ничего не знаю.
— Хочешь, я позвоню твоей жене?
— Чего ты от нее хочешь?
— Поговорить с ней.
— И что ты ей скажешь?
Эмма улыбается.
— Что... у твоей шеи приятный запах.
— Знаешь, пару месяцев назад я даже рад был бы, если бы ты ей позвонила. Я ждал. Думал, пусть будет скандал.
— Ты это не всерьез говоришь.
— Нет, я серьезно говорю. Я очень хотел этого. Но теперь все прошло.
— Почему?
— Потому что вижу, что тебе уже надоело.
— Мне?.. Ты можешь видеть только то, что так я уже не могу. С меня довольно.
— С каких пор?.. Ну, скажи, когда я тебе надоел?
— Ты мне не надоел.
— Ну, а все же? Только что ты сказала, что все, с тебя довольно. И все же не прекращаешь. Или потому, что я директор?
— Ты это всерьез думаешь?
— Но тогда зачем я нужен был тебе?
— А зачем нужна была тебе я?
— Я задал вопрос.
— Ты мне нравился.
— Почему ты спала со мной?
— Потому что желала тебя, потому что ты был мне нужен.
— Биологически?
— Нет... Таким, каким ты был.
Вместо ответа Штефанич запел детскую песенку:
— «Входи, веточка, входи, зеленый листочек, открыты золотые ворота, нужно только войти в них».
— Тебе было бы лучше, если бы я исчезла? Уехала бы обратно в деревню...
— Может быть, это и для тебя было бы лучше.
— Нет! — мотает головой Эмма. — Я все равно не опущусь, даже из-за тебя.
— А я не опущусь даже ради тебя. — И во взгляде Штефанича на мгновение мелькнула ненависть.

Поздним вечером Эмма перебегает мостовую перед школой и подсовывает под «дворник» на лобовое стекло машины маленький букетик цветов. Затем возвращается на детскую площадку и садится на качели. Отсюда ей виден школьный подъезд. Когда из него выходит Штефанич, направляясь к своей машине, Эмма спрыгивает с качелей, бежит к машине, заглядывает в лобовое стекло. Штефанич замечает ее, машет, чтобы садилась, и открывает дверцу.

Счастливая, Эмма влезает на переднее сиденье, но чувствует, что что-то лежит на нем.
— Ой! Что это? — Смеется.
— Да-а, чуть не забыл... — Штефанич вынимает из-под Эммы старую школьную вывеску и перекладывает на заднее сиденье.
— Мой отец был учителем, и когда национализировали школу, он унес домой старую школьную вывеску. Она до сих пор у нас дома.
Эмма смеется.
Машина трогается с места. Потом, немного проехав, останавливается. Они смотрят друг на друга одно мгновение в темноте и начинают целоваться. Долго, самозабвенно. Слышно, как шумит невыключенный мотор.

Т и т р ы. Пятница, день уборки.

Эмма заканчивает пылесосить ковер в большой комнате. Оглядывает ее деловито. Выключает пылесос и перетаскивает в другую комнату. Она поменьше, и обстановка в ней не похожа на ту, что в первой комнате. Остатки спального гарнитура рубежа веков. Над кроватью изображение Марии и Иисуса, на ночном столике распятие.

Эмма открывает окно, снимает с кровати маленькие подушки. Находит на столе записку. «Милая Эмма, — написано в ней, — прошу тебя отнести деньги моей матери в больницу. Сегодня и завтра я не смогу забежать. Спасибо! Вадкерти». Под запиской конверт, в нем две тысячи форинтов.

Старое больничное здание из красного кирпича. В коридоре ожидает на носилках больной, у окна два старика в инвалидных креслах. Эмма ищет нужную ей палату, находит и открывает дверь.

В палате больные сидят на койках, возле двери какая-то женщина шепчет «Слава Иисусу». Эмма растерянно оглядывается, затем спешит к старой женщине, лежащей у окна.

— Целую ручки.

Но старушка лежит с закрытыми глазами, не двигаясь.

Эмма в нерешительности. Женщина на соседней койке вступает с ней в разговор:

— Спит. Она столько рассказывала о вас.

— Обо мне?

— Рассказала, какая красивая у нее внучка и сколько дел у вас в университете. Она очень ждала вас. Надеялась, что, может, в воскресенье придете. Разбудите ее, она будет очень счастлива... Тетя Хермина! Тетя Хермина!.. Смотрите, кто пришел!..

Тетя Хермина приоткрывает глаза. Эмма смущенно здоровается с ней:

— Целую ручки.

— Эммочка... какая вы любезная...

— Я деньги принесла... Господин адвокат, к сожалению, еще несколько дней занят... Как вы себя чувствуете?

— Господь Бог мне всегда помогает. Вот и сейчас вас послал ко мне. Пожалуйста, присаживайтесь. Что нового дома?

— Я никого ваших не видела... Но там порядок... чистота.

— Видите, я в этом была уверена. — Тетя Хермина гладит Эмму по руке. — А что в школе?

— Спасибо, все по-прежнему.

— Ребята нахальны, правда? Никто их не учит уважению. Тут все жалуются на молодежь... Вы так любезны, что пришли ко мне. Господь Бог всегда находит тех, кто слушает его. Видите, потому и лицо у вас красивое, и кожа, что в вас живет любовь, а она проявляется на лице... Знаете, здесь есть одна очень старая женщина, с которой уже столько всего случалось в жизни, и она постоянно говорит и говорит, все, что приходит на ум... Но вы красивы и наверняка счастливы, потому что молоды. Эммочка, сделайте, о чем я вас попрошу. — Тетя Хермина даже приподнялась с подушки, чтобы быть поближе. — Сходите в костел на площади Бакач, я там была на первом причастии в 1914-м... Там справа, у алтаря Марии, повторите за меня трижды «Аве Мария»...

— Конечно.

— А я не останусь в долгу. Буду молиться за вас каждый день. Жизнь — самая чудесная вещь на свете. Нужно молиться за нее...

Эмма стоит перед алтарем и шепчет:

— Если ты помогла тете Вадкерти, то прошу тебя, помоги и мне... Прошу лишь одного: чтобы меня этот человек любил... Знаю, что он несчастлив и что со мной был бы счастлив... Сделай так, чтобы он хотя бы немножко любил меня... Чтобы я не чувствовала себя такой лишней... Я все больше чувствую... отсутствие. И иногда я вижу в самой себе эту пустоту. В такие минуты меня охватывает страх. Потому что я чувствую, что проваливаюсь, и не за

что зацепиться... Вакуум... вот точное слово. — На лице у Эммы возникает подобие улыбки. — И по-английски — «вакуум». И по-русски — «вакуум»... Нет любви вокруг меня. Может быть, и во мне ее нет. — Вздыхает. — А только эта... любовная страсть, от которой я не могу освободиться... И нет во мне уже веры ни во что. А я так не могу жить... Отсутствие веры... Отсутствие любви... Отсутствие действия... Или ты Бог отсутствия?.. Я беспомощна. Знаю, что «нет», но что «да», не знаю.

Т и т р ы. Бегство.

Эмма просит у вахтера ключ, но тот не находит его.

— Разве Бёбе уже дома? — удивляется Эмма.

— Не помню. Возможно, она уже поднялась, раз нет ключа.

Эмма поднимается на свой этаж, хочет войти в комнату, но дверь заперта. Эмма прислушивается, стучит. Мертвая тишина. Эмма снова спускается вниз. Из гостиной слышится музыка «диско». Эмма входит туда. В гостиной мигают цветные огни, теснота и гул. Эмма проходит мимо столиков, ищет Бёбе.

Кто-то окликает ее.

— Бёбе!

Эмма оборачивается.

— Я — Эмма, — смеется девушка.

Это учитель Силард, тот, что рисовал на площади.

— Ой, не обижайся. Вы всегда вместе. Не хочешь немного коньяку?..

Эмма снимает пальто, подсаживается к компании.

— Почему дискотека? Об этом вроде не говорили.

— Я думаю, будет какой-то политический доклад. За твое здоровье!

— За твое!

— Потанцуем? — спрашивает Силард.

Эмму не надо уговаривать. Она встает, просит соседку за столиком постеречь ее сумку и ныряет в гущу танцующих.

Молодой человек прижимает Эмму к себе. Девушке приятно, она не возражает. Они все теснее прижимаются друг к другу в танце. Эмма кладет голову ему на плечо, парень гладит ее по бедру и спине.

— А не лучше ли нам уйти? — шепчет он Эмме.

— Куда?

— Ко мне.

Эмма согласно кивает.

Комната точно такая, как у Эммы, только свет неоновой лампы на фасаде здания грубо врывается в окно. На двери и на стенах рисунки.

Желая забыться, охмелеть от прикосновения к мужскому телу, Эмма в постели Силарда движется, как в трансе.

Потом она лежит, обнаженная, на кровати, а Силард, пристроившись на полу, рисует ее.

Кто-то за дверью дергает ручку, затем стук.

— Силард!.. Силард!.. Час уже прошел!.. Уже за полночь.

Силард оглядывается на дверь и говорит туда полушепотом:

— Еще десять минут!.. Приходи через десять минут, ладно?

Снаружи снова стучат.

— Силард, не слышишь?.. Что у тебя там?

Силард идет к двери, Эмма натягивает одеяло на голову.

— Ну, еще десять минут, будь добр, — просит Силард в дверную щель. И возвращается к кровати.

Эмма, ничего не говоря, встает, одевается, приводит волосы в порядок.

— Не сердись!.. — говорит ей Силард.

— Спасибо большое! — смеется Эмма и чмокает парня в щеку.
— Спокойной ночи! — говорит ей Силард.
Эмма выходит в коридор и видит парня, прислонившегося к стене.
— Привет! — бросает она ему.

Эмма спускается на свой этаж. Дверь в ее комнату распахнута. В комнате комендантша и незнакомые молодые люди в штатском. Все разбросано.
— Вот, пожалуйста. Пришла. Это Эмма, — говорит встревоженно комендантша.
— А, добрый вечер! — один из молодых людей подходит к Эмме. — Я капитан Саблар из Будапештского главного управления полиции. Проходите, пожалуйста. Как видите, к сожалению, нам пришлось сделать обыск в связи с делом вашей соседки по комнате Эржебет Петур, которая является теперь нашей гостьей по подозрению в спекуляции валютой и торговле наркотиками. Вы будете свидетелем. Прошу ваш паспорт!

Т и т р ы. Падение.

Полицейское управление. По обе стороны письменного стола друг против друга сидят Эмма и мужчина в штатском лет пятидесяти.
— Как давно вы знакомы с Эржебет Петур? — спрашивает он.
— Мы учились в одной группе, — отвечает Эмма.
— С каких пор вы живете вместе?
— Семь лет, с тех пор как попали в Будапешт.
— С тех пор живете в педагогическом общежитии?
— Сперва пробовали снимать, но это было нам не по карману. Спустя год мы подали заявление на общежитие.
— Это правда, что привлекательным женщинам приходилось угождать референту Кнези, чтобы получить место?
— Это как понять?
— Так и понимайте.
— Мне об этом неизвестно.
— Эржебет Петур сказала. Может быть, и вы должны быть благодарны ей за то, что получили место в общежитии?.. А правда, что этот Кнези ко всем обращался на «ты»?
— Да, это правда.
— Вот видите. Эржебет часто отлучалась из дому?
— Часто?.. Не знаю... Бывало.
— А мужчины к ней приходили?
— Случалось.
— А бывало, что она не спала дома?
— Да.
— Что она в таких случаях говорила? Где ночевала?
— Мы взрослые люди. Я не спрашивала.
— Но вы — близкие подруги?
— Да.
— Она никогда не рассказывала?
— Об этом нет.
— У нее есть постоянный друг?
— У Бёбе?.. В данный момент нет.
— А у вас?
Эмма на секунду задумывается.
— И у меня нет.
— Вы ходили вместе развлекаться?
— Да.
— Куда?
— В кино. В дискотеку. В центр.

— И в «Ханну»?
— Да.
Эмму прошиб пот.
— Скажите, Эмма, вы знали, что Бёбе занимается проституцией?
— Это неправда.
— И о валютных сделках вы не знаете?
Эмма отрицательно качает головой.
— Это невозможно. У нее никогда не было иностранных денег. Я бы видела.
— Вы в этом уверены?.. Но форинты у нее были всегда?
Эмма не отвечает.
— Больше, чем у вас, не так ли?
Эмма не знает что сказать. Она подавлена.
— Ну, хорошо... Не хочу вас обижать... Скажите, каковы цели жизни у вашей подруги?
Эмма подняла глаза на собеседника.
— Она хотела жить.
— Хорошо?
— Хорошо.
— А вы?
— Я тоже.
— А что это значит — «жить хорошо»?
У Эммы на глаза навернулись слезы.
— Не знаю.
— Видите ли, и я не знаю... Вы откуда родом?
— Из Алфельда.
— Почему приехали в Будапешт?
— Я еще в детстве так решила.
— Ездите домой?
— Редко.
— А-а, понимаю... Хотите жить здесь, в Будапеште, не так ли?.. И вы не замечали, что ваша подруга знакомится в центральных кафе с мужчинами? И особенно с иностранцами?.. Вы сидели в кафе «Ханна», и там ничего не произошло?.. Что вы пили тогда?
— «Уникум».
— А кто платил? Вы?
— Нет.
— А кто?
— Тогда один немец.
— С которым вы там познакомились?
— Да.
— Каким образом?
Эмма опустила глаза. От волнения она покраснела и едва выдавливает из себя ответы.
— Они сидели за соседним столиком и обратились к нам.
— И кто ответил? Вы?
— Нет.
— А кто?
— Бёбе.
— А что было потом?
— Потом они пересели к нам и заказали.
— А как вы на это реагировали?
— Я... — Эмма говорит сдавленным голосом, глотая подступившие слезы. — Я просила Бёбе не делать этого.
— А что ответила Бёбе?
— Сказала: не хнычь!
Эмму прошиб пот. Она закрывает от ужаса глаза и стонет.
— Что с вами? — пугается следователь.
— Все это, как в ужасном сне, — плача, отвечает Эмма.
— Вам плохо?
— Не знаю. Я чувствую то же, что иногда во сне... Это страшно... Чувство гибели... Будто я падаю... и задыхаюсь...

— Дать вам воды?
— Нет... — сдавленно говорит Эмма. — У меня страх.
— Отчего?
— Трудно объяснить. Такое иногда бывает со мною.
— Часто?
— Часто?.. Это случалось, может быть, два или три раза. Сначала во сне. Когда я внезапно просыпаюсь, мне не хватает воздуха и так бьется сердце... А один раз это случилось в школе... Мир вокруг меня вдруг стал исчезать...
— Вам нравится преподавать? — продолжает спрашивать следователь.
— Уже нет.
— А ваши коллеги? Вы их любите?
— Раньше да... а теперь уже нет. Столько предательства я видела в последнее время. О каждом выясняется, что он не такой, как я думала. — Эмму душат слезы.

На мгновение вновь возникает обрывок ее страшного сна.

— Послушайте, — устало говорит Эмме следователь. — Мне недавно исполнилось пятьдесят, и только за мою жизнь мир полностью перевернулся раз шесть. Дело человека — все это пережить и даже найти смысл своей короткой, но единственной жизни. Я пережил ужасные предательства, а с тех пор как я сижу в этой комнате, люди мне кажутся еще ужасней. И все-таки я вам скажу то, что недавно прочел: «Жизнь — это грандиозная штука!»

Когда на другой день Эмма входит в учительскую, все взоры обращены на нее, однако на ее приветствие никто не отвечает. И только Аги спешит ей сказать, что ее вызывал директор.

При появлении Эммы Штефанич разъяренно бросает на стол бумаги и вскакивает с места.

— Здесь была полиция. Бёбе арестовали. Ты знала о ее делах?

Эмма съежилась, как под ударами. Глаза ее полны слез.

— Я спрашиваю тебя, ты знала?.. Вдобавок, она уже больше года профессиональная проститутка!

Эмма давится от слез и лишь мотает головой, что означает «нет, это невозможно» или «нет, не знала».

— Я ее моментально уволил... Там, в углу, ее вещи... Педагог!.. А ловила клиентов в центре!.. Тобой тоже интересовались...

Они в упор смотрят друг на друга, молча и долго.

— Ты... Ты тоже проститутка? — спрашивает, наконец, Штефанич и сам пугается своего вопроса.

Эмма беспомощно плачет, мотая головой, и, обреченно, словно сдается, подняв руки вверх, выходит из кабинета.

С опухшим от слез лицом, продолжая всхлипывать, она в классе пишет на доске английские слова: «собака», «кошка», «мышка», «любовь».

За ее спиной шум и гвалт. Кто-то принимается стонать, имитируя сладострастный любовный акт. Класс смеется, и тут Эмма не выдерживает, резко оборачивается. Никогда еще у нее не было такой ярости на лице.

— Кто это сделал?

Класс молчит.

— Я спрашиваю, кто это сделал? Пусть встанет!..

Все замерли.

— Трусливые крысы!.. Что, глаза поднять страшно?! Думаете, настала свобода, и теперь уже все можно, и можно блевать в чужую рожу?!.. Тоот, это ты сделал?

— Это не я, учительница.

— Врешь!.. Ты тоже трус!.. У кого вы этому так хорошо научились? У меня? Или у классной руководительницы? Или у господина директора?.. Скажи, кто это сделал!..

— Я не знаю.

— Не знаешь?..

Эмма хватает стул и со всего маху кидает в школьника. Тот увертывается, и стул ударяется об пол. Эмма бежит туда, хватает рослого парня в охапку и кидает к стене, как пустой мешок. Парень в испуге тяжело пыхтит, а Эмма еще раз хватает его и толкает к шкафу. Класс потрясенно смотрит.

У себя в комнате Эмма стоит с минуту отрешенно у окна. Потом стаскивает с кровати Бёбе постельное белье, связывает его в узел, вынимает из шкафа платья Бёбе и со всем этим выходит из комнаты.

На складе она сдает все кладовщице.

— Платья туда... — показывает та на шкафчик.

За столиком среди узлов с постельным бельем сидит Сунди и заполняет какие-то бумаги.

— Вот новая девушка, — говорит Эмме кладовщица.

Сунди поднимает глаза и смущенно улыбается Эмме. Эмма заглядывает в бланк, который подписала Сунди:

«Принимаю к сведению, что в педагогическом общежитии нельзя проживать с детьми и грудными младенцами, поэтому уже в случае наступления беременности я должна покинуть общежитие...»

Т и т р ы. Спустя два месяца.

На кровати, где раньше спала Бёбе, сидит Сунди. У нее на голове наушники от плейера. Она занимается немецким произношением, громко повторяя текст с магнитофона. Эмма за письменным столом склонилась над тетрадками.

Открывается со скрипом дверь, и входит Бёбе. Она нерешительно стоит у порога.

Эмма тотчас встает из-за стола. Стоит, не зная, как себя вести.

— Твои вещи внизу, на складе... — говорит она растерянно.

— Правда, сегодня суббота. Не знаю, можно ли туда попасть.

Бёбе понимающе кивает. Ее лицо резко изменилось. Кожа стала серой, а прежде всегда сверкавшие глаза теперь помутнели и виновато опущены.

— Я могу принять душ? — спрашивает она после длинной неловкой паузы.

Эмма кидается к умывальнику, берет мыло и полотенце и вынимает из тайничка сетчатую насадку для душа. Подает все это Бёбе.

— Можешь одолжить мне чистое платье? — спрашивает та.

Эмма метнулась к шкафу, пробует открыть его, но в замке что-то заело.

— Сунди, какого черта ты всегда запираешь шкаф! — срывается она в истерику. — В этом проклятом доме никогда ничего не работает!

Сунди подходит, поворачивает ключ в шкафу и пугливо отходит в сторону. Эмма снимает с плечиков платье, то самое, которое охотно носила Бёбе, и дает ей.

Бёбе поворачивается и, не произнося больше ни слова, выходит из комнаты.

Эмма возвращается к тетрадкам. Сунди еще в замешательстве стоит возле кровати, из спущенных наушников звучит немецкий текст.

— Что же теперь делать? — спрашивает Сунди.

— Учи немецкий! — кричит ей Эмма. — Чтобы хоть тебе не пришлось пойти по ее следу...

— Ладно! Уж и спросить нельзя, — ворчит Сунди. Она снова ложится на кровать, надевает на голову наушники, проматывает пленку назад и снова повторяет слова.

Эмма согнулась над тетрадками с домашними работами, исправляет их, вслух произнося то или другое с ошибкой написанное слово, потому что мешает громко звучащий немецкий текст.

Дверь без стука распахивается, врывается комендантша.

— Где Бёбе?

— В чем дело? — глядит на нее Эмма.

— В проходной видели, что она прошла наверх. Ей сюда входить запрещено!

— Так куда ей идти? — говорит Эмма.

— Где она сейчас?

— Пошла в душ.

Комендантша решительно поворачивается, но Эмма кричит ей в спину:

— Тетя Эржи!

Та останавливается.

— Оставьте ее! Пусть примет душ.
— Ладно, — смиряется комендантша. — Подожду здесь.

Бёбе ввинчивает душевую насадку и открывает воду.

Медленно раздевается, затем в состоянии полного смятения надевает платье Эммы и встает под душ. Она долго так стоит с отрешенным видом, омываемая струями воды.

А в комнате в напряженном ожидании сидят Эмма, Сунди и комендантша. Эмма делает вид, что не беспокоится и занята проверкой домашних работ.

Неожиданно с улицы доносится страшный крик, а за ним звук тяжелого падения.

Все ринулись к окну, Эмма распахивает его. Внизу, перед зданием общежития, на асфальте распластано ее платье. Рядом с телом красная лужица. Бёбе лежит на земле без движения.

К ней уже бегут, многие открывают окна. Кто-то громко кричит:
— Эмма!.. Дева Мария!..
— Что случилось? — спрашивают из окон.
— Эмма выпрыгнула.
— Эмма?.. Почему?

Эмма сбегает опрометью по лестнице. Задыхается и воет от отчаяния.

На улице она бросается к распластанному на асфальте телу. Те, кто уже там, потрясенные, узнают ее.

Бёбе неподвижна, но глаза открыты, она тяжело дышит — еще жива. Ее правая рука у лица, на безымянном пальце золотое колечко Эммы.

— Вызови «скорую помощь»! — кричит Эмма Сунди, которая стоит и плачет.

Эмма наклоняется к Бёбе. Плачет.

— Ты дура... Ты дура... Это же не выход... Это не выход...

Два лица, два страдания, одно рядом с другим, и лужица крови на асфальте.

Затем двойной эскизный портрет углем: две молодые женщины. Сначала только лица, потом обнаженные фигуры, словно в танце. Они смотрят на нас. Эмма и Бёбе.

Оживленный подземный переход. Эмма продает газету. Она истошно кричит, словно зовет на помощь:
— «Сегодня»!.. «Сегодня»!.. Газета «Сегодня»! «Сегодня»!.. «Сегодня»! «Сегодня»!.. «Сегодня»!..

Перевод с венгерского А. Трошина

Александр Трошин — Петр Шепотинник

Венгерское кино «после Кадара»

Будапешт-94: «юбилейные» диалоги

А.Трошин. Нынешний венгерский кинофестиваль — юбилейный: двадцать пятый по счету. О первых, проходивших с 1965 года в городе Печ, регулярно писала в «Искусстве кино» Людмила Павловна Погожева, тогдашний главный редактор журнала. Так что мы с вами, выходит, тоже участвуем на свой лад в «юбилейной» акции: не даем прерваться традиции, дописываем страницу, так или иначе накрепко связавшую журнал с этим национальным киносмотром. Кстати, вы сами до этого на каком из будапештских фестивалей были?

П.Шепотинник. В 1990 году. И отлично его помню.

А.Трошин. А какие фильмы тогда участвовали?

П.Шепотинник. «Метео» Андраша М.Монори, «Тир» Арпада Шопшича, «Маленький, да удаленький» Ференца Грюнвальского...

А.Трошин. Ах, ну да... «Сумерки» Дьердя Фехери, «Головокружение» Яноша Саса, «После революции» Андраша Сиртеша, «Курица из ваты» Андраша Сёке... На следующих двух фестивалях этот ряд продолжили «Тени на снегу» Аттилы Янича, «Европа-кемпинг» Андраша Сёке, «Пути смерти и ангелы» Золтана Камонди, «Where» Габора Сабо, «Детские убийства» Илдико Сабо, «Видеоблюз» Арпада Шопшича, «Жизнь маркиза де Сада» Андраша Сиртеша... В общем, *новое*, по всем статьям, венгерское кино.

Оно действительно другое. Не то, на которое мы еще недавно сбегались, восхищенные смелостью, с какой оно подступалось к «опасным» темам, по виду венгерским, а по сути, по происхождению, по историческим результатам — и нашим тоже (оттого и сбегались, не получая этого от собственного кино). С концом «кадаровской эпохи» кончилось венгерское кино, каким мы его знали (кино «расчетов с прошлым» и размолвок с настоящим), которое режим, плохо ли, хорошо ли, поддерживал, подпитывал. «Подпитывал» не в том смысле, что давал деньги (это само собой), а в том, что питал материалом и создавал, так сказать, поле напряжения. Не то чтобы иссяк запас «опасных» тем (вроде сталинизма 40 — 50-х, восстания 56-го, восточноевропейского ожога в 68-м и др.). Иссякли старые темы, но явились новые, рожденные уже сегодняшним («после Кадара») политическим процессом в стране: разочарование в реформах, набирающий силу венгерский национал-патриотизм, поднявшая было голову правительственная цензура, устроившая недавно — как раз когда проходил Будапештский кинофестиваль — чистку на радио и телевидении и т.п. Нет, иссякли не социально-политические темы, иссяк интерес к ним венгерского кино. Игрового, имею в виду (в документалистике, понятное дело, их по-прежнему много). Политика — если говорить конкретно о фильмах нынешнего будапештского киносмотра — как бы ушла за кадр, оставив в кадре только состояние: разлитое в воздухе, всеохватывающее, тотальное беспокойство.

П.Шепотинник. «Политика ушла за кадр»?.. А ведь и в самом деле так выглядело. Метафора реализовалась буквально. Имею в виду тот маленький экран, который, дополнением к основному, перед каждым сеансом устанавливали на просцениуме большого зала будапештского Конгресс-центра, где проходил фестиваль, и на нем минут пять, не меньше, давали хронику соседней балканской войны. Странное дело: первое, что всплывает в памяти после XXV Будапештского кинофестиваля, — именно эти микроувертюры к каждому просмотру. Заснятые с руки полулюбительские видеокадры, запечатлевшие уничтожение Сараева. Улицы, супермаркеты, асфальт, табачные киоски, недоумевающие собаки и... оторванные руки и ноги, кровь, стенания над убитыми. Беспробудная, тупая, наглая дикость быта войны. Такой вот мы получали заряд (для острастки, в качестве пособия жизни для слишком утонченных кинозрителей), а затем шло очередное игровое кино, впрямую с этим никак не связанное.

А.Трошин. Впрямую нет, а внутренне — несомненно. Возникала этакая психологическая (она же семиотическая) рамка, за-

«Маленький крот», режиссер Андраш Сёке

ставлявшая здешние, «мирные» варианты человеческого неустройства и страдания, представленные в фильмах, воспринимать в свете общего нынешнего безумия.

П.Шепотинник. Мне кажется, что эти, воспользуемся модным словом, «видеоинсталляции» в киномарафон непроизвольно несли еще и функцию методологического «остранения». Вы, мол, в социально озабоченном венгерском кино ищете правду? Вот вам правда. Неприкрашенней не бывает. Соревноваться с ней игровому кино бессмысленно, так что лучше займитесь просто искусством.

А вообще меня порадовало то, что присягу на верность документалистскому взгляду на жизнь венгерский кинематограф, что бы с ним ни происходило, не нарушает никогда. Это отмечаешь практически во всех фильмах. Как в картинах традиционного жизнеподобия, вроде «Светочувствительной истории» Пала Эрдеша, рассказывающей о страданиях молодой женщины, нашей современницы, потерявшей одновременно работу и семью, так и в тех лентах, которые вроде бы документалистскими не назовешь. Отступления от этого «натурфилософского» кода я не обнаружил нигде, даже в таких амбициозно-авторских произведениях, как «Сатанинское танго» Белы Тарра (Особый приз жюри по разделу игрового кино). Для справки: фильм идет семь с половиной часов!

А.Трошин. Кино-то действительно грандиозное. По стилю, по состоянию похожее на его «Проклятие», черно-белый фильм 1988 года, смотреть который, искренне говоря, тоже нелегко (хотя он и длится не семь с половиной часов, а неполных два). Но как он меня тогда втянул и раздавил! До сих пор во мне это ощущение, словно смотрел вчера. В «Сатанинском танго» Тарр экранизирует того же венгерского писателя, что в «Проклятии», — Ласло Краснорхоркаи. Они показывают существование, лишенное целей, смыслов, цвета, развития. Словно остановилось время. Словно из этого ада — с неперестающим дождем, с угрюмым пейзажем, с унылой корчмой в обезлюдевшем поселке и смертельно-тоскливым танго на аккордеоне, взрывающим время от времени тишину фильма, с убийственной монотонностью биологически проживаемых дней — никуда, никуда не выпрыгнуть. Это страшное по своей трезвости произведение о духовной катастрофе человечества, в котором отзывается, так или иначе, сегодняшняя восточноевропейская депрессия.

П.Шепотинник. К сожалению, мне также пришлось перебегать из зала в зал, поэтому я в этой «командировке к Тарру» был часа два.

Как бы то ни было, это неистребимое свойство венгерского кино меня приятно поразило. В такие тягостные времена, как наши, кинематограф здесь свято выполняет нелегкую миссию *репрезентации жизни*, чего, увы, никак не скажешь о кинематографе отечественном. По-моему, даже телевидение у нас перестало достойно ее репрезентировать, маясь между Невзоровым — с одной стороны, и «Арт пикчерз» — с другой. Эпос как сверхзадача растворился в каждодневных социополитических истериках. В венгерских фильмах — при том, что подлинных откровений на фестивале было не так уж много — я везде ощущал напряжение эстетической воли, которая сознательно противопоставляет себя хаосу ситуации. И поэтому это интересно смотреть. Даже такая дурацкая картина, как «Смерть в мелководье»...

А.Трошин. Это уж точно...

П.Шепотинник. ...где жанрообразующим фактором является внешнеполитическая деятельность КГБ...

А.Трошин. Скорее, мифология на эту тему...

П.Шепотинник. ...любопытна хотя бы тем, что подобные истории у нас рассказываются гораздо примитивнее. Режиссеры Барна Кабаи и Имре Дендешши делают это не в пример увлекательнее.

Вообще интересно проследить, как традиционные и нетрадиционные жанры реагируют на резкие социальные сломы. Политическая драма быстро начинает их «обслуживать», а авангардное кино словно «восстает» против них. Стоицизм Белы Тарра с его «Сатанинским танго» самим фактом своего сверхсуществования сохраняет *идею* венгерского кино.

А.Трошин. Вы сказали: «сохраняет идею...» Но, с другой стороны, сознательно идя на разрыв со зрителем, еще глубже, согласитесь, забивает клин между венгерской киноаудиторией и венгерским же кино. Не самоубийство ли это со стороны кино?.. Я только спрашиваю. Ответа у меня никакого нет. Но спрашиваю (себя и вас) потому, что нахожу нынешнюю ситуацию... тупиковой, если угодно. Должно же национальное кино в конце концов к кому-то у себя дома адресоваться!

П.Шепотинник. Я для себя эту проблему решаю несколько экстравагантным образом. Тягаться с американским кино бессмысленно. По сути оно уже и не кино, а некое иное метаобразование, включающее в себя такое количество внеэстетических компонентов, которые «естественному», консервативно понимаемому кинематографическому языку и не нужны. Оно начинается с денег и заканчивается деньгами. Это кино, пропущенное через компьютеры потребительского спроса, которое на автора смотрит всего лишь как на умелого посредника между зрительской массой и экраном. Здесь есть, разумеется, свои исключения, в том числе и в пределах голливудского метода, но я не об этом.

Европейское кино (а также антиголливудское, нью-йоркское) изначально эгоистично в эстетическом смысле, и поэтому на территории американского кино оно существовать не может и не хочет, а если и хочет, то выглядит жалко. Разве что Паулю Верхувену удалось его победить. Фильмы в Европе, и в Венгрии в частности, делаются для того, чтобы сохранить понятия «автор» и «фильм». Чтобы потом, кстати говоря, так называемое коммерческое кино могло преспокойно утилизировать достижения тех же «авторов» — Кассаветеса и Годара, как MTV утилизировало достижения сюрреалистов и супрематистов.

Понятия «автор» и «фильм» в венгерском кино сохранены. Что же касается зрителя, то я обратил внимание на то, что в венгерских кинотеатрах идет довольно много венгерских фильмов. Я не знаю, сколько реально в зале народу, но количество названий в афише удивляет. Их гораздо больше, чем русских фильмов, скажем, в московском прокате. В середине марта в Москве шло всего четыре (!) русских фильма, и хорошо, если среди них есть «Ты у меня одна». Как правило, это Бог знает что!

А.Трошин. А мы можем сейчас сосчитать. У меня под рукой «Пешти мюшор», репертуарный еженедельник, как раз на ту неделю, когда проходил кинофестиваль. Да, вы правы: тридцать два венгерских фильма в афише. Но учтите, что несколько будапештских кинотеатров было отдано — по случаю юбилейного фестиваля — под ретроспективы.

П.Шепотинник. Не исключено, что я здесь проявляю известное прекраснодушие.

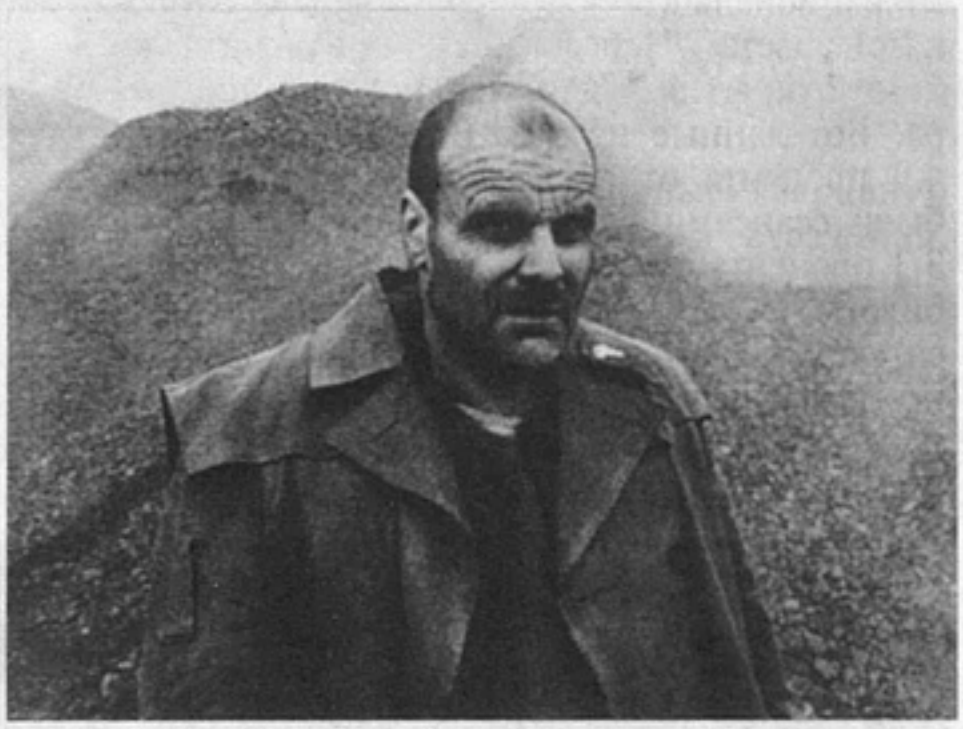
А.Трошин. В обычное время венгерские фильмы идут главным образом в кинотеатрах, которые входят в так называемую систему «Арт-кино», поддерживаемую через Фонд венгерского кино и через разные льготы. Но проблемы, насколько я знаю, это не решает. Не случайно озабоченную статью на эту тему (о национальном кинопроизводстве, о прокате) газета «Непсабадшаг» приурочила ко дню открытия национального киносмотра. Вот данные из нее. В 1993 году только 4,9 процента от общего числа киносеансов были сеансами венгерского кино. И только 3,3 процента зрителей в том же году купили билеты на венгерский фильм. Спрашивается, как в этом случае национальному кинематографу выжить? Если бы не телевидение — особенно транснациональный канал «Дуна-TV», года полтора как созданный самими кинематографистами, — дело было бы и вовсе безнадежным.

«Зародыш», режиссер Марта Месарош

Понимаю, что это не специфически венгерская проблема. Она остро стоит и в других странах Восточной Европы, и у нас.

П.Шепотинник. Но в Венгрии, как я вижу, все-таки что-то делается в этом направлении... Знаете, что меня приятно удивило? Я в первый раз в жизни увидел афишу с изображением русского актера Евгения Сидихина, главного героя фильма «Дети чугунных богов». Его разудалое лицо украшало стены, заборы и афишные тумбы на центральных улицах Будапешта. Я вообще уже забыл, как выглядят плакаты к русским фильмам, да и существуют ли они вообще (плакаты, имею в виду)?!

А.Трошин. Кстати, о «Детях чугунных богов». Как вы относитесь к тому, что эта картина, хорошо нам с вами знакомая (помните, она у нас была яблоком раздора, когда мы с вами год назад на правах членов жюри конкурса авторского кино распределяли призы Сочинского кинофестиваля?), участвовала в будапештском киносмотре, на этот раз уже как венгерская, и даже удостоилась главного приза, разделив его с фильмом Яноша Саса «Войцек»? Как вообще вы оцениваете тот факт, что будапештская программа включала фильмы, которые венгерскими, строго говоря,



«Войцек», режиссер Янош Сас

не являются? Ну что венгерского в «Детях чугунных богов»? Происхождение и гражданство режиссера? Почему-то теперь появилась в титрах среди производителей венгерская студия «Гунния», которой год назад и близко здесь не было... И что венгерского в фильме «Иона, который жил во чреве кита» итальянца Роберто Фаэнцы?.. Да, снимал картину венгерский оператор Янош Кенде и еще несколько венгров участвовало в работе. Ну и что из того?.. Еще можно, с натяжкой, выдать за венгерский фильм «Бригитта», поставленный немкой Дагмар Кнепфель по рассказу немецкого же писателя середины прошлого века: тут хотя бы действие происходит в Венгрии и венгерские деньги участвуют. А что венгерского в картине поляка Филиппа Байона «Лучше быть красивым и богатым» с Даниэлем Ольбрыхским в главной роли?.. Так можно по любым основаниям с миру по нитке собрать программу и тешить себя тем, что венгерская национальная кинематография в большом порядке. Причем она действительно, плохо ли, хорошо ли, существует и вряд ли нуждается в таких одалживаниях, которые только запутывают понятие «национальное кино».

П.Шепотинник. Что касается «Детей чугунных богов», то для меня эта картина — венгерская. Да, вариация на русскую тему, но венгерского автора. Венгры наверняка сочтут ее русской, а может быть, исходя из европейской идеи, не будут гадать об ее этнической идентичности, не знаю... Но для меня она венгерская, потому что Томаш Тот использует удобный в употреблении, как разборный конструктор, национальный миф о славянской душе, который наиболее живописно выглядит как раз со стороны. Нечто производственно-былинное, какой-то степной «великий гражданин» то ли после, то ли до, то ли во время войны, языческая индустриальность, Русь — как «поцелуй на морозе» минус неприятные соцреалистические инстинкты. И Венгрия, европейская страна, смотрит на это с легким испугом и восхищением. Я все время чувствую ту почтительную дистанцию, которая отделяет режиссера, в данном случае венгра, от материала. И с картиной поляка Филиппа Байона тоже сходная ситуация. Может быть, с излишней парадоксальностью, но я могу сказать, что в этом инстинктивном тяготении друг к другу — Тот к России, Байон к Венгрии и к «Укртелефильму» — есть что-то трогательное. Мы, «связанные намертво», тянемся друг к другу, а Венгрия как страна по традиции высокой кинематографической культуры в этом смысле особенно притягательна. Неожиданным подспорьем становится страна, разделившая с тобой твое недавнее утопическое прошлое. Одним словом, венгр Тамаш Тот обрабатывает наш национальный миф, доводя его в стилистическом отношении до некоего приемлемого среднеевропейского уровня. И в результате получает (по-моему, заслуженно) один из главных призов.

А.Трошин. Я за него очень рад... И понимаю, почему фильм вышел в Будапеште в лидеры. Он вливает свежую кровь в нынешнее венгерское кино, являя поучительное равновесие всех составных: драматургии, изображения, режиссуры... Венгерские фильмы часто хромают на какую-нибудь ногу. Традиционно слабым звеном в них была и остается драматургия. И возможно, именно крепкая драматургическая основа определила, кроме всего прочего, успех «Войцека» — фильма, поставленного молодым Яношем Сасом по драме Георга Бюхнера. Невольно вспоминался одноименный фильм Вернера Херцога, вспоминался Клаус Кински в нем — стриженный наголо (в согласии с пьесой он тут солдат), с болезненно-страдальческим выражением лица. Но картина все же была, по моим впечатлениям, мертвая, музейная. Здесь же иначе. И не потому, что современные реалии и фигуры вокруг главного героя (которого, замечу,

с поразительной органикой явил нам Лайош Ковач, получивший за это приз), а потому, что опять-таки *состояния* (человека и мира) нынешние, переживаемые «здесь и сейчас». Я уж не говорю о впечатляющей черно-белой экспрессии изображения (снимал Тибор Мате, отмеченный призом за эту картину и еще за две другие). Вспомните этот безлюдный железнодорожный узел, то в тумане, то запорошенный... будку размером с сортир, в которой тупо-добросовестно несет свою службу Войцек...

П.Шепотинник. ...«Победу», переделанную под дрезину...

А.Трошин. И как на месте, не правда ли, оказался здесь наш «фактурный» актер Александр Пороховщиков — в роли Капитана?

П.Шепотинник. Вообще интересно присутствие русских на этом фестивале. Русских лиц, русских реалий. Оно раньше часто носило такой, я бы сказал, саркастически-социальный смысл, а теперь кино Венгрии начинает подпитываться какой-то русской художественной традицией. Луцик и Саморядов соблазнили Тота, Пороховщиков — Саса, актриса Алена Антонова довольно выразительна в фильме Марты Месарош «Зародыш» (история женщины, взявшейся было, из-за нужды, родить ребенка для другой, которая этого не может, зато может хорошо заплатить). И наконец, Анна Гереб сделала прекрасный видеофильм о Смоктуновском (он был показан в документальном разделе), который дает нам понять, что приезд Иннокентия Михайловича в Будапешт был очень важным событием.

А.Трошин. Между прочим, новый проект Яноша Саса тоже весьма амбициозен. Он собирается экранизировать «Процесс» Кафки. Стало быть, после Херцога рискнет соревноваться с Орсоном Уэллсом. И играть у него, по его намерениям, будет Александр Кайдановский. Режиссер так и сказал в интервью: тот, мол, актер, который снимался в «Сталкере». Заметим, что наследие Тарковского ощутимо присутствует в художественном сознании *нового* венгерского кино. В «Войцеке» оно тоже дышало автору в затылок. Как и многое другое. Но все это хорошо переварено, и кино Яноша Саса остается при всех влияниях самостоятельным (то-то у него в общей сложности пять призов, включая приз аккредитованных на фестивале иностранных критиков).

Впрочем, дело скорее не во влияниях. А в том, что венгерскому кино сегодня тесно в границах национального опыта — исторического, эстетического; оно открывает свое в чужом. Помните, у польского мудреца-острослова Ежи Леца: ну, пробил головой стену и оказался в соседней камере, — что дальше?.. Вот это именно то, что произошло с венгерским кино, когда пали стены, в которых оно методично, на славу, на нашу общую пользу пробивало бреши (название давнего, еще 60-х годов, острокритического фильма «Стены» тут откликается кстати). Смертельно разочарованное «что дальше?» зависло, мне видится, огромным вопросом над венгерским кино, определяя в общем и целом его нынешнее самочувствие и вектор исканий.

Первое, что отмечаешь с порога в фильмах, сложивших в итоге программу нынешнего будапештского киносмотра, — венгерское кино пробилось в «соседние камеры», притом во времени тоже. И оказалось: выть хочется, как похоже! В самом деле, трудно сказать, где именно, в какой точке геополитической карты происходит действие «Войцека». Или «Сатанинского танго». Или пластически виртуозного (недаром Ференц Грюнвальский удостоен приза за лучшую режиссуру) «Утриуса», формально привязанного к 1914 году, к кануну рокового выстрела в Сараеве. Или «Ничьей земли» Андраша Елеша, в которой соединены хрупкий мир отроческих воображений, удивлений и размышлений и грубая реальность 1944 года с депортацией евреев в финале... *Где-то в Европе* — так можно было бы определить, воспользовавшись названием классического венгерского фильма, площадку, где разыгрываются эти истории. *Где-то в Восточной Европе* — так будет даже точнее. При этом надо отметить, что проблема национальная заметно выдвинулась в венгерском кино вперед. Ряд фильмов из показанных на фестивале («Ничья земля» Елеша, «Балкан, Балкан» Дюлы Маара, «Помада» дебютанта Роберта-Адриана Пейо и другие игровые ленты, не говоря уже о документальных, среди которых — «Остатки» Миклоша Янчо, неболь-

«С Запада на Восток, или Скромное обаяние медиа», режиссеры Иштван Дарди, Дьерди Салаи

шое киноэссе, снятое в тех местах, которые хранят память о живших тут когда-то евреях крестьянах) пристально рассматривают именно ее. Ясное дело, по инспирации переживаемого ныне Восточной Европой мощного геополитического взрыва.

П.Шепотинник. Я так понимаю, что на фестивале были представлены все без исключения игровые фильмы, сделанные в Венгрии в прошлом году. Но ничего подобного, скажем, нашим фильмам «Болотная стрит» или «Новый Одеон» среди этой продукции нет. Ее, наверное, здесь и предположить невозможно. Для этого, вероятно, не существует почвы — ни экономической, ни мировоззренческой...

А.Трошин. Я не видел фильмы, которые вы назвали, поэтому ни возразить, ни поддержать вас не могу. Скажу лишь, что шуточное зрительское кино в Венгрии делается. Неплохую зрительскую картину — «Турне» — показал сейчас на фестивале Геза Беремени, собравший созвездие актеров, от Мари Тёрёчик до Кароя Эперьеша.

П.Шепотинник. А Андраш Сёке?

А.Трошин. Ну, Сёке — это особый случай. Его «Маленький крот» — это балаган, клоунада, абсурд. Эстетизированный идиотизм, где вкус к кинематографическим аттракционам умножен на субкультуру, которую принес с собой пришедший в кино, что называется, «с улицы» (никаких кинофакультетов он не кончал, шагнул в большое кино прямо из кинолюбителей) Андраш Сёке. Я пробую найти ему какие-то аналоги в нашем кино, но ничего не приходит в голову.

П.Шепотинник. Может быть, «Митьки»?

А.Трошин. А что? Пожалуй... В «Маленьком кроте», этом лукавом дуракавалянии с переодеванием, есть, помимо всего, одна озорная вещь, которую вы, конечно, не отметили — по незнанию. Дело в том, что забавную тетушку, отправившуюся на базар, играет... кто бы вы думали? ...живая легенда венгерского кино — шестидесятисемилетний режиссер Янош Хершко. Для справки: во второй половине 50-х годов у нас с успехом шел его фильм «Железный цветок» (я его смотрел школьником и запомнил), где играла юная Мари Тёрёчик. Потом у него еще был «Диалог», который у нас купили, дублировали, но не пустили в прокат — за ревизионизм. Янош Хершко преподавал, кроме того, в будапештской Высшей школе театра и кино, среди нынешних венгерских режиссеров много его учеников. Но в 1970 году он покинул страну, поселился в Швеции, стал ректором тамошней киношколы. А теперь время от времени наезжает в Будапешт — встретиться с друзьями и учениками. Трогателен (и по-своему знаменателен) тот факт, что мастер принял приглашение этого «рыжего клоуна» Сёке и снялся у него в фильме, да еще в такой экстравагантной роли. *Старое* венгерское кино и *новое* подали друг другу руки.

Что же до Андраша Сёке, то у него, мне кажется, большое будущее. К тому же он обнаружил и дар актера, и за все в совокупности («за гротескный юмор в разных работах», как записано в протоколе) был удостоен Будапештским столичным самоуправлением, то бишь мэрией, приза с многозначительно пересмешническим (в стиле самого Сёке) названием: «Нонсенсус». На фестивале, кроме его собственного фильма, были еще две картины, где он снимался: «Спокойной ночи, принц!» Яноша Рожи (об «опасных играх» молодых) и «С Запада на Восток, или Скромное обаяние медиа» Иштвана Дардаи и Дьерди Салаи.

К сожалению, последний фильм не попал в список призеров, хотя кажется мне не просто занятным (и по тому, что в нем происходит, и по тому, как он сделан), но и симптоматичным.

П.Шепотинник. Эта картина — своего рода развернутая метафора бремени информационности, в пучину которой бросил среднестатистического европейца исход двадцатого века — и что может быть более красноречивым ее символом, чем «говорящий комод»: телевизор, который давно уже стал для нас новым органом тела?! Используя прием ложного «роуд-муви» (герои выигрывают в лотерею исполинский телеаппарат и волокут его через всю страну, разумеется, на списанном советском военном грузовике), авторы этого «Скромного обаяния-93» подставляют в общем незатейливый социологический очерк провинциальных нравов (от грубого быта, деревенского убожества — к гражданским катаклизмам и предвестью войны) под обстрел психоделического видеоряда, извергаемого в бессистемном потоке равнодушным голубым экраном, который способен провоцировать своей агрессией рекламы, клипов и взрывов разве что глухое отчуждение. Какой-то нонстоп в стоячем болоте.

С другой стороны, язык этой картины показался мне глубоко современным. У Дардаи и Салаи хватило определенного достоинства, чтобы противопоставить утилитарной всеядности видеоряда цепкие, чисто кинематографические наблюдения.

А.Трошин. В остальном юбилейный, XXV Будапештский кинофестиваль продемонстрировал то же, что питает энергией венгерское

кино «после Кадара», или после «смены режима» (эти новые клише вошли у венгров в обиход, обозначая нынешнюю эпоху): во-первых, завидно деловую устремленность национальной кинематографии выжить в ветреную погоду — при отсутствии надежного «зонтика» в виде прежних гарантированных государственных субсидий, с одной стороны, и хоть сколько-нибудь массового зрительского патриотизма — с другой; во-вторых, практически завершившуюся смену поколений, а с нею и перемену интересов, вопросов, форм выражений и интонаций. Прежнее же венгерское кино по случаю юбилея с почестями отправляли в музей.

Финальное гала-представление, на котором помимо конкурсных премий вручили «призы за творчество» семи выдающимся деятелям венгерской кинокультуры (Янчо, Фабри, Макку, оператору Дьердю Иллешу, киноисторику и руководителю студии Иштвану Немешкюрти, актрисе Мари Тёрёчик и еще одной живой легенде венгерского кино — живущему с 1957 года в Австрии восьмидесятидвухлетнему режиссеру Иштвану Сечу), не всем пришлось по вкусу. Одни венгерские журналисты на страницах газет и в кулуарах упражнялись в иронии, цепляясь за мелкие шероховатости и сбои в ритме, другие укоризненно спрашивали устроителей: не слишком ли, мол, дорогое удовольствие в экономически суровое-то время?.. А мне, искренне говоря, оно понравилось — хотя бы тем, что меня самого заставило оглядеться, вспомнить. И повздыхать (разве что не прослезиться), согласившись с Дэвидом Стратгеном из «Вэрайети», заметившим, что, как ни странно, в коммунистическую эпоху — отчасти благодаря государственным дотациям — отличные фильмы здесь все же создавались (нынешние, на его взгляд, им уступают).

П.Шепотинник. Вообще финал фестиваля, с разговорчивым Фабри, не произнесшим ни одного слова Янчо и с другими растроганными героями, увы, вчерашних дней, все же не заслуживает даже ни грана иронии, на которую, как вы сказали, не скупились венгерские газетчики. Уважение к истории было своего рода демонстрацией силы культуры, которая хоть и мучается в поисках современных форм, но ждет — и дождется — своего часа, проходя сейчас период самонакопления. Как сказал директор Будапештского кинофестиваля режиссер Жолт Кезди-Ковач, это не фестиваль «страны» или «национального кинематографа» — это фестиваль отдельных личностей. Политическая ситуация раздробила некое гипотетическое целое венгерского (равно как и любого восточноевропейского) кино. Каждый учится выживать сам по себе. Так что можно назвать этот период по старинке хоть и трагическим, но все же романтизмом — слово привлекательное.

Будапешт — Москва

В. Логинов — А. Ханютин

Загробная жизнь В. И. Ленина

Виктор Матизен. Господа, прошло уже семь лет с начала третьего периода в развитии нашего кино и семьдесят семь с начала второго. Мне кажется, это повод поговорить о том, как на экране в разные десятилетия интерпретировался образ того, кто провозгласил кино важнейшим из искусств. Киноленининана, по общему мнению, насчитывает три главы: сталинистскую (30-е годы), шестидесятническую (60-е) и нынешнюю, представленную телефильмом Сергея Колосова «Раскол» — о первых годах политической деятельности Ленина; фильмом Дамиано Дамиани «Ленин... Поезд», который в последнюю ноябрьскую годовщину был показан по ТВ, и вашим, Алексей Юрьевич, совместным с Равдиным сценарием о последних месяцах жизни Ленина. Хотелось бы определить сущность всех глав и, в частности, выяснить, является ли вторая более прогрессивной по сравнению с первой, а третья по сравнению со второй? Какое отношение к реальному Ленину имеют его экранные ипостаси? Возможен ли на экране или в печатном тексте немифологический образ вождя революции? К сожалению, удалось собрать представителей только второго и третьего поколений «киноленинистов»: представителей первого, насколько я знаю, уже не осталось, а четвертое еще не народилось. Но я попробую, если понадобится, сыграть за отсутствующих.

Алексей Ханютин. Боюсь, Виктор Эдуардович, что третья глава киноленинианы, к представителям которой вы меня причислили, еще не написана. Фильм Дамиани в сущности никакого отношения к отечественной ленинниане не имеет. Наш с Борисом Равдиным сценарий существует покамест только на бумаге. Остается один «Раскол» Колосова, да две-три комедии, где в пародийных целях использовались атрибуты вождя: кепка, галстук в горошек, лысина и т.п. Жанр, переживший период расцвета во времена первой «оттепели», явно увял в эпоху «второй русской революции». Если не ошибаюсь, самый большой резонанс за все это время вызвала скандальная мистификация С.Шолохова и С.Курехина, которые поведали изумленным телезрителям о том, что Ленин был грибом. Такое очевидное падение интереса к ленинской тематике вряд ли случайно. Лениниана (наряду с историко-революционным фильмом) была специфически советским явлением. Основная социальная функция этого жанра заключалась в поддержании действовавших в нашей стране механизмов передачи и закрепления власти.

Эти механизмы начали складываться еще при жизни Ленина. Ближайшие соратники вождя достаточно ясно понимали, что основой политического капитала партии был личный авторитет Ленина в массах. Уход Ленина и необходимость выдвижения нового лидера вновь ставили на повестку дня вопрос о легитимности существующего режима (не случайно со смертью Ленина среди крестьян возобновляются разговоры об Учредительном собрании!). В этой связи становится понятным подсознательное (а возможно, и вполне осознанное) стремление преемников Ленина законсервировать положение, сложившееся во время его болезни, когда Политбюро беспрепятственно распоряжалось властью, освященной именем Ленина, а народ считал, что Ильич «и сейчас ведет Россию парализованной рукой». Естественно, приходила мысль: нельзя ли «остановить мгновенье», навечно забальзамировав парализованную руку вождя?

Прямым следствием государственного культа останков Ленина явилась его посмертная инкарнация. Одержав победу над своими политическими соперниками, Сталин стал «Лениным сегодня». Это превращение закреплялось символическим актом клятвы Ученика над гробом покойного Учителя. Акт клятвы, подтверждавший переход власти от вождя, умершего в Горках, к вождю, родившемуся в Гори, постоянно воспроизводился в кино, в живописи и литературных текстах.

После смерти Сталина в мавзолее оказались останки двух сакральных вождей. У Хрущева появилась возможность выбора между «отцом-основателем» и его «сыном-наследником». Решившись на резкое изменение политического курса, Хрущев присягнул первому, минуя второго. Таким же образом поступило и поколение руководителей, сместивших Хрущева. Так Ленин стал основным источником легитимизации власти, а клятва в верности

ленинским заветам — обязательным условием ее получения и закрепления.

(Кстати, и сам Ленин не брезговал обращаться к архаическим формам символического утверждения своей власти. И он неоднократно клялся на революционных могилах. И на могиле Свердлова. И на братской могиле жертв октябрьского восстания в Москве. Эта могила, в одночасье превратившая торговую Красную площадь в революционный некрополь, несомненно подготовила появление мавзолея.)

Не удивительно, что власть придавала лениниане такое значение. Каноны этого жанра вырабатывались в основном за пределами кинематографа. Организованная после смерти Ленина комиссия ВЦИК по увековечению его памяти рассматривала и утверждала всю ленинскую иконографию, начиная с живописных полотен и кончая обложками школьных тетрадей, все книги, альбомы, заявки и предложения деятелей кино. В Центральном партийном архиве (ныне РЦХИДНИ) до сих пор хранятся протоколы заседаний комиссии под председательством сначала Дзержинского, позднее Молотова с огромными списками запрещенных и разрешенных к тиражированию изображений вождя. После упразднения комиссии эту функцию стал выполнять Институт Ленина (ИМЭЛ). Вы, Владлен Терентьевич, лучше нас знаете, как скрупулезно цензурировалась каждая реплика, каждая сцена, связанная с Лениным. Но именно поэтому всякое, даже мельчайшее изменение канона становилось общественным событием. Драматурги и режиссеры, разрабатывавшие ленинскую тему, были подобны спичрайтерам, писавшим доклады для Генсека. И там, и здесь шла борьба за каждое слово. И там, и здесь либерально настроенные интеллигенты праздновали свои маленькие победы, когда им удавалось вставить в отчетный доклад или вложить в уста Ленина очередную «прогрессивную формулировку». Аналогичную роль знаков «либерализации режима» играло и введение некоторых бытовых, утепляющих деталей в образ вождя. Именно поэтому Юткевич приложил столько усилий для того, чтобы одеть Ленина в бриджи и посадить его на велосипед в фильме «Ленин в Польше». Образ Ленина был своего рода политическим барометром, показывающим состояние режима, а в последние «предперестроечные» годы — и уровень официально дозволенной критики системы.

В отличие от своих предшественников, Ельцин утверждал свою власть в резкой оппозиции к существующему режиму. Ленин не был, да и не мог быть основой его легитимизации. Напротив, был предпринят ряд актов, символизирующих разрыв между новой властью и скомпрометировавшим себя отцом-основателем. Был снят почетный караул у дверей мавзолея. Затем закрыт музей Ленина. И лишь некий общий политический откат не позволил произвести захоронение его тела.

Все это означает смерть ленинианы как жанра, выполнявшего функцию репрезентации символического источника государственной власти. Авторы, обращающиеся сегодня к ленинской теме, могут использовать отдельные жанровые элементы или изобразительные мотивы, созданные их предшественниками. Но в целом жанровый канон рухнул вместе с породившей его социальной мифологией.

Владлен Логинов. Именно эта связь «лениниany» (в широком смысле) со сложными процессами формирования массового сознания и породила отмеченный вами феномен. Дело в том, что революция разрушает не только привычные устои обыденной жизни. Социальные потрясения сопровождаются и кризисом прежних верований, крушением религиозного сознания, распадом существовавшей ранее системы ценностей.

Но «свято место пусто не бывает». И вот на смену иконам Богоматери с младенцем и изображениям Государя императора с наследником, а то и рядом с ними, в российских избах появляются портреты Ленина. Образ его, как бы отделяясь от реальной личности, становится своего рода символом «новой веры», борьбы «бедных» против «богатых» за справедливость. И для миллионов людей «Ильич» становится объектом почти религиозного поклонения. Вот почему любой политический лидер, как и любой серьезный государственный акт, получали легитимизацию лишь при благословении его Лениным.

Помню, как, вернувшись из поездки по США и решив начать «кукурузную кампанию», Хрущев попросил партархив срочно найти какой-либо ленинский документ, в котором имелось бы положительное высказывание о кукурузе. Документ был найден и немедленно опубликован.

Ну, а после свержения Хрущева, когда готовился мартовский пленум 1965 года, от помощников Брежнева точно так же поступила заявка на ленинский документ — против повсеместного внедрения кукурузы. Его, естественно, раскопали и опять-таки немедленно опубликовали.

После подобных операций с «идейным наследием» говорить о роли Ленина в выработке политики КПСС, стало быть, и о его ответ-

ственности, — по меньшей мере смешно и недобросовестно. Это то же самое, что винить Христа в крестовых походах и кострах инквизициии, хотя и в том и в другом случае клялись словом и именем Божьим.

Реальный Ленин всегда был неприемлем для любого «начальства». И не случайно среди нелегальных организаций, подвергавшихся самым жестоким репрессиям со стороны НКВД — КГБ в 30-е и 50—60-е годы, одно из ведущих мест занимали подпольные группы «большевиков-ленинцев», «коммунистов-ленинцев», «марксистов-ленинцев» и т.п.

В той или иной форме и оппозиционно-демократические элементы широко использовали Ленина для пробивания антисталинских идей: ведь считалось, что «против Ленина не попрешь!» Отсюда и те проблемы, которые возникали у авторов, бравшихся за ленинскую тему. У того же М.Шатрова, например, ни одна из пьес (ставившихся ведущими режиссерами того времени — А.Варпаховским, О.Ефремовым, Р.Стуруа, М.Захаровым и другими) не обходилась без скандала и мощного общественного резонанса.

Даже стремление Е.Габриловича и С.Юткевича «очеловечить» в кино образ вождя на бытовом материале вызывало резко отрицательную реакцию «инстанций». Ибо первое требование, предъявлявшееся к образу Ленина, состояло в том, чтобы он сутью своей хоть чем-то походил на нашего очередного лидера — «верного ученика» и «продолжателя великого дела Ленина».

Я в 1978 году написал книгу «Ленин — революционер, мыслитель, человек», где пытался порассуждать о насилии и терроре. Ее тираж был даже не в макулатуру отправлен, а сожжен...

В.Матизен. В ваших выступлениях всегда прочитывалась сверхзадача — очистить светлый образ от наслоений. Конечно, ленинцы послеоттепельного призыва, такие как Михаил Шатров или Егор Яковлев, старались, в отличие от ленинцев сталинского призыва, не идти на прямую ложь, но умалчивали о таких моментах ленинской биографии, которые запачкали бы в грязи или крови святое имя. Вы же лично, *Владлен* Терентьевич, не могли, в самом деле, разоблачать человека, чье имя носите.

В.Логинов. Это очень смешно. По вашей логике, *Егор* Гайдар должен тогда быть соратником *Егора* Лигачева или, на худой конец, *Егора* Яковлева...

В.Матизен. Да, сталинисты вас травили — за то, что вы противопоставляли Ленина Сталину и делали из него коммуниста с человеческим лицом. За то, что вытаскивали на свет милые подробности его жизни, каких не должно быть у монумента. Но, кстати, пересматривая киноленинниану, я поймал себя на мысли, что примитивный и жесткий Ленин тридцатых годов кажется мне в чем-то более правдивым, чем «шестидесятнический» Ленин с гуманными нотками в голосе. Хотя кинематографически «Шестое июля» мне нравится несоизмеримо больше, чем роммовская или юткевичевская агитка.

В.Логинов. Разница между тридцатыми и шестидесятыми годами вовсе не сводилась к «жесткости» или «гуманным ноткам» Ленина. После XX съезда КПСС, массовых реабилитаций, публикаций документов появилась возможность оперировать в фильмах реальными фактами, говорить об исторических личностях. Отсюда и пошло тогда увлечение жанром документальной прозы и драматургии. И когда я работал консультантом у того же Юткевича, Карасика или Шатрова, я излагал факты и говорил им: можете фантазировать сколько угодно, но мне кажется, что реальная жизнь интереснее ваших придумок...

В.Матизен. Это спорный тезис...

В.Логинов. Возьмите хотя бы любовь Ленина и Инессы Арманд, о которой размышляли Е.Габрилович и С.Юткевич, создавая «Ленина в Париже». Считалось, что сюжет этот непроходим, и они заменили любовь Ленина и Арманд любовью вымышленного персонажа — рабочего Трофимова. Интересно? Может быть. Но у меня перед глазами все-таки стояла другая история — в тысячу раз более романтичная и драматичная.

Для вас «Что делать?» Чернышевского — плохая литература, а для целого поколения русских революционеров, в том числе для Ленина, Арманд и Крупской, это был как бы свод образцов поведения! И вот, после долгих перипетий, они втроем решили, что несмотря на его любовь к Инессе, женой его останется Крупская. Когда вышел роман Солженицына «Ленин в Цюрихе», я пришел в ЦК и сказал: давайте расскажем о том, как это было на самом деле — прекрасная «история любви», в которой нет ни грана пошлости. Прекрасный, как говорили тогда, пример для молодежи! В ответ: «Ты что, с ума сошел?!» Для них же всякий роман — это лапой под юбку!

В.Матизен. Прошу прощения, но вы в ЦК, наверное, не совсем так говорили. Вы говорили, что настоящие коммунисты должны дать отпор этому врагу и клеветнику и что лучший отпор — рассказать, как было на самом деле. Но в ЦК же не дураки сидели, чуяли, что только начни говорить правду —

вся идеология порушится. И впрямь — какая идеология может выдержать такой срам, что вождь пролетариата имел любовницу, как последний буржуй?!

В.Логинов. Вы упрощаете. Эту «историю любви» не выдерживала лишь мещанская идеология. Когда я читал Солженицына, в какие-то мгновения меня пронизывало ощущение поразительной точности его наблюдений, а в другие — ощущение крайней тенденциозности. Я-то ведь знаю, как это было в действительности. Да и он знал — но писал по-другому.

А.Ханютин. Простите, Владлен Терентьевич, но у меня такое впечатление, что вы все время противопоставляете себя как носителя истины — художникам как создателям мифологии...

В.Логинов. Нет. Ничего подобного. Просто я считал, что то, что было на самом деле, чаще всего гораздо интереснее и драматичнее «художественного вымысла». Но дело заключалось тут не только в знании сценаристами тех или иных исторических фактов. Каждый, кто брался за ленинскую тему, попадал в определенные политические и цензурные рамки. То, что было на самом деле, пугало цензуру гораздо больше, чем любой вымысел! И вымысел нередко рождался для того, чтобы проскочить цензуру. Габрилович, Юткевич, Шатров и Карасик отлично знали, что о многом умалчивают. Но таковы были требования свыше. Хотя вы ошибаетесь, если думаете, что они были готовы на любую фальсификацию. Я с ними работал и знаю, что это не так. Для них Ленин был не только средством, но также и объектом художественного анализа.

В.Матизен. А для Дамиани?

В.Логинов. Как можно всерьез говорить о том, что показано в «Поезде» Дамиани? Кто из серьезных людей может поверить в то, что Ленин был немецкий шпион?! Эта история появилась в 1918 году по вполне определенному социальному заказу. Досконально известно, кто изготовил эти поддельные документы и сколько, чем и кому за них заплатили... Это тогда же было установлено, причем не коммунистами, а западными историками. Но кого интересует, что там эти крысы архивные пишут?! Газеты хватаются за любой материал, лишь бы он припахивал разоблачением, независимо от его подлинности...

В.Матизен. Мне кажется, вы забыли фильм. Дамиани очень далек от вульгарного представления, что Ленин был немецким шпионом. Он говорит лишь, что немецкий генштаб, заинтересованный в ослаблении России, выделил средства той партии, которая намеревалась совершить переворот и вывести страну из войны. Ленин, не давая никаких обещаний, позволил им перевести деньги, а Парвуса, который задумал этот гениальный маневр, из игры вывел. Да и почему бы ему было не воспользоваться деньгами? Ради успеха революции он бы с дьяволом сделку заключил, не то что с немцами. Русский царь был ему врагом, а немецкий кайзер стал невольным союзником, благо национальных предрассудков у Ильича не было: «рабочие не имеют отечества!» Тем более что он делал ставку на мировую революцию и рассчитывал, что она сметет не только Николая, но и Вильгельма с генералами. Но правдоподобие этой версии — не доказательство. Как там было на самом деле, я не знаю и спорить с вами, профессиональным историком, не стану, это было бы глупо. Все, что я могу сделать, — сослаться на исследования тех, по-видимому, добросовестных авторов, которые утверждают, что немецкие деньги в русской революции на стороне большевиков участвовали, как участвовало пресловутое «английское золото» в революции французской. Возможно, что причастность к этому большевиков юридически не доказана, но я не уверен, что в этой области применима презумпция непричастности. И версия «немецких денег» останется в истории, поскольку опровергнуть ее уж точно нельзя. Кстати, по-моему, Ленин из «Поезда» в исполнении Бена Кингсли — самый обаятельный из всех. Как у него глаза сверкают! Вот это, я понимаю, искусство — заставить тебя против воли симпатизировать герою...

В.Логинов. Именно потому, что фильм породил у вас (или подтвердил) подобного рода представления, он и неприемлем для меня. И речь тут совсем не о вкусе. Подобного рода представления: о готовности «к сделке с дьяволом», о «национальных предрассудках» и опять-таки о «немецком золоте», якобы полученном Лениным, как раз и опровергаются абсолютно достоверными фактами.

В.Матизен. Итак, с вашей точки зрения, Владлен Терентьевич, фильм Дамиани абсолютно антиисторичен, если не откровенно лжив. Ну, а что можно сказать о телесериале С.Колосова «Раскол»? Вы, Алексей Юрьевич, говорили о смерти ленинианы. Что же такое фильм Колосова — «жизнь после смерти»?

А.Ханютин. Нет, это предсмертные конвульсии жанра. «Раскол» начал сниматься еще в эпоху «перестройки» и, как мне кажется, достаточно точно отражает идеологию и политическую риторику того периода. Горбачев в то время пытался перевести КПСС на платформу социал-демократии. И фильм

последовательно очищает светлый образ российских меньшевиков от скверны большевизма. В свое время сериал Колосова мог бы стать событием, если бы не снимался так долго и если бы события не развивались так быстро. Когда я смотрел картину, у меня было ощущение, что авторы...

В.Логинов. ...догоняют эпоху...

А.Ханютин. ...стараются вскочить на подножку уходящего поезда и не поспевают...

В.Логинов. Был комичный эпизод, когда режиссер говорил: «Нас всю жизнь обманывали! Вот «Броненосец «Потемкин»! Разве могли дать матросам щи из гнилого мяса, когда в России было полно свежего?!» Ну, что можно сказать на этом уровне?

В.Матизен. Конечно, большевики обманывали в основном тех, кто хотел обмануться или дал себя обмануть. Кто не хотел, мог сообразить, что пропаганда врет. А эпизод с червивым мясом мне всегда представлялся фальшивым, равно как и столь же знаменитый эпизод с брезентом, которым накрывают взбунтовавшихся матросов. Но Эйзенштейн точно рассчитал, что подавляющее большинство зрителей проглотят и не такую дичь. Впрочем, комментарии Колосова — не лучшее, что есть в фильме. Но сама картина, впервые показавшая на экране вождей российской социал-демократии и впервые рассмотревшая их как предпочтительную альтернативу большевизму, мне представляется шагом вперед (в чем-то таким же значительным, как «Шестое июля», где противники большевиков впервые были показаны без подлой карикатурности) и тоже, как известно, шагом непростым — несмотря на то, что на дворе 1994 год, свобода, демократия и т.п. В «Расколе» замечательные роли: Засулич — Никищихина, Плеханов — Адомайтис, Струве — Плотников, Аксельрод — Джигарханян, Мартов — Дворжецкий, Троцкий — Осипчук, Зубатов — Сторожик. Превосходен Ленин в исполнении Вадима Романова — резкий, умный, нетерпимый, энергичный, истово верующий в свою правоту и свою миссию. Другое дело, что фильм мог бы быть короче и насыщенней.

А.Ханютин. Виктор Эдуардович, вы это серьезно? Вы *действительно* считаете, что Джигарханян, Адомайтис, Никищихина, Сторожик и Вадим Романов сыграли «замечательные» и «превосходные» роли? Я понимаю, что ругать актеров, особенно известных, не в традициях нашей кинокритики. Об актерах, как о покойниках, либо ничего, либо только хорошее. Ну, так и давайте дипломатично промолчим. В лучшем случае исполнители держат типаж, как Дворжецкий в роли Мартова или Горбачев, изображающий царского сановника приемами, достойными привычных для него секретарей обкомов. Когда же на экране революционеры из дворян или, не дай Бог, аристократия, ясно видно — второго языка эти люди не знают. Этот типаж, как, впрочем, и многие другие профессиональные навыки, — утрачен. За что в фильме Колосова ни возьмешься — везде профессиональный прокол. Костюмы — из подбора. Грим, особенно у Ленина, ужасен. Интерьеры — за гранью какого-либо вкуса и стиля. На всем лежит печать телевизионной второсортности. Этим, уж не знаю, к счастью или к сожалению, и отличается новая глава киноленинианы от всех предшествующих. Жанр лишился государственной поддержки. У того же Юткевича всегда были деньги, аппаратура, редкая по тем временам возможность снимать за границей. Колосову, снимавшему картину на исходе «перестройки», денег на нормальные костюмы и приличную массовку для Кровавого воскресенья уже не хватило. Правда, зарубежные фактуры были отработаны хорошо: Женева, Мюнхен, Лондон...

В.Логинов. Авторы «Раскола» пытаются совместить представления «Краткого курса» с новыми веяниями, и у них ничего не получается. Просто воспроизвести события было бы интереснее. Вы бы увидели интересную историческую закономерность. Как только побеждали большевики — их обвиняли в диктаторстве и узурпаторстве, как только победу одерживали меньшевики, те же обвинения переносились на них. И не было до 1917 года никакой «партии нового типа»! А понимания того, что было на самом деле, фильм не дает. Ведь не Ленин был плохой и не Мартов, а время было такое, что расталкивало людей по разные стороны баррикад. Ну, возьмите вы раскол «Комсомолки», или «Московских новостей», или «Независимой». Ссоры, дрязги, люди друг другу руки не подают. Мои давние друзья перестали со мной разговаривать из-за того, что я напечатал статью в «Правде». Это что — характеры испортились? Нет, эпоха. На что мирный человек был Кант, а знал, что существуют законы до войны, законы во время войны и законы после войны...

В.Матизен. Ссылка на эпоху меня не убеждает, потому что эпоху делают люди. Сошлитесь уж лучше на маргинальное положение России, в которой насмерть борются разные начала. И у Колосова дело не только в характерах, а еще и в этой ужасной расколотости, где обе противостоящие стороны отбрасывают всякий компромисс! Трагичны меньшевики, склонявшиеся к мирному

и демократичному пути преобразования России, трагичны Зубатов, Гапон и Витте, пытавшиеся изменить отношения между имущими и неимущими, между самодержавием и народом. По-своему трагичны — поскольку мы знаем, как ужасно они кончили, — Николай и Ленин...

В.Логинов. Ленин тут — мелкий склочник, и только. Он мне неприятен!

В.Матизен. Так вот в чем дело? А если мне неприятен настоящий Ленин?!

В.Логинов. Вы не знаете настоящего Ленина.

В.Матизен. В своих-то сочинениях он настоящий, надеюсь?

В.Логинов. Ленин был всякий, а не только такой, каким он предстает в сочинениях. Вы это и по своим коллегам-журналистам можете заметить. И вот как раз диапазона ленинской личности мне в колосовском фильме не хватает. Что же касается меньшевиков, то возвеличивать их бессмысленно: они сами признали свое историческое поражение, свою теоретическую и практическую беспомощность в революции.

В.Матизен. Но правоты Ленина при этом они *не* признали!

В.Логинов. В декабре 1917 года на чрезвычайном съезде один из меньшевистских лидеров М.Либер сказал: «Ложь, будто массы идут за большевиками, это большевики идут за массами. А наши идеи были народом отвергнуты». Главная их ошибка, как и ошибка значительной части интеллигенции, состояла в том, что они искали третью сторону в условиях жесточайшего противостояния двух сторон. И оттого их поведение во время гражданской войны было столь непоследовательным. В Сибири в 1918 году они скинули большевиков и были уничтожены Колчаком. Но когда в 1919 году Деникин подошел к Москве, что они сделали? Пошли с большевиками против Деникина, и многие опять-таки погибли. Это страшные законы, и плохо будет, если вам придется испытать их на своей шкуре.

В.Матизен. Искать худой гражданский мир все равно лучше, чем затевать добрую гражданскую войну. Но теперь, Алексей Юрьевич, ваша очередь отвечать за содеянное. Скажите нам, почему, взявшись за Ленина, вы не обратились, скажем, к 1922 году, когда он из последних сил боролся со Сталиным? Почему взяли тот период его жизни, когда он, который был всем, стал ничем? Что это — шоковая терапия для уцелевших ленинцев? Но ведь нормальные люди давно знали злую шутку, что Ленин всегда был в ударе — и когда ходил в Совнарком, и когда ходил под себя.

В.Логинов. Похоже, вы решили восстановить его образ по анализам мочи и кала, как настоятельница монастыря у Бёлля определяла характер воспитанниц по виду их испражнений...

А.Ханютин. Я не был удивлен, когда на наш сценарий набросились политически ангажированная «Правда» и «Рабочая трибуна». Но от вас я, честно говоря, ожидал иного уровня восприятия текста. Скажите, Владлен Терентьевич, ну где, в каком эпизоде вы нашли эти испражнения и анализы? После публикации сценария я специально еще раз просмотрел текст с этой, столь взволновавшей партийную прессу точки зрения. Нашел одну-единственную (и, по-моему, достаточно тактично написанную) сцену, в которой Ленин прогоняет медсестру, подошедшую к нему с уткой.

Конечно, демонстрацию столь низменного предмета в присутствии Ленина можно посчитать злонамеренным святотатством. Оправдываться или спорить с этой точкой зрения бессмысленно и бесполезно. Но вот что действительно печально: в известном пункте мифологизированное сознание коммуниста-ленинца пересекается с политизированным сознанием демократа-перестройщика. Если, с одной стороны, наш сценарий осыпают потоком брани, то с другой — снисходительно кивают: хорошо, мол, вы этим коммунякам врезали.

Пользуясь случаем, хочу заявить всем заинтересованным господам и товарищам: сценарий не про то, что Ленин ходил под себя или ползал на четвереньках. Болезнь Ленина была *материалом*, но отнюдь не *темой* сценария. Пусть не на броневике, а в инвалидном кресле — Ленин все тот же. Болезнь ограничила его физические и в какой-то степени интеллектуальные возможности, но не его волю и способность подчинять себе людей и обстоятельства. После удара у Ленина случались минуты помрачения рассудка, он утратил способность писать и говорить. По словам логопеда Доброгаева, у него произошел «распад образа буквы». Но распада личности здесь не найти. Напротив, в истории болезни Ленина странным образом проступают черты его политической биографии. Лишенный распоряжением Политбюро возможности общаться с внешним миром, он вновь пережил в Горках *тюрьму* и *ссылку*. Но не сломался, не подчинился навязанному режиму врачебной и политической изоляции. Пользуясь своим положением и состоянием, он вновь *взял власть в свои руки*, ультимативно

навязав окружающим свою волю. В середине лета он прогнал врачей и медсестер — своих *прежних союзников по борьбе* с болезнью и создал в Горках собственную *коалицию*. Наконец, 18 октября 1923 года без единого выстрела *захватил Кремль*, парализовав на два дня работу правительства, спешно распущенного при его неожиданном появлении. Таким образом, болезнь — это иной угол зрения. Это, если хотите, прием, остраняющий привычный образ. Способ прорваться к личности героя, минуя политическую риторику и навязшие ленинские штампы, все эти «архиважно, батенька», «всерьез и надолго», «господа меньшевики и эсеры»...

В.Логинов. Представьте себе богословскую диссертацию, описывающую жизнь Христа с момента, когда он испустил дух на кресте, до момента, когда он якобы вознесся. Вот это и есть ваш сценарий о Ленине... Полуразлагающийся труп и суета вокруг него. Хотя многое вы верно сказали. Но есть там моменты, которые дурно пахнут...

А.Ханютин. Какие, например?

В.Логинов. Физиологические.

А.Ханютин. Мне кажется, что вы, Владлен Терентьевич, мыслите Ленина в чисто вербальных категориях, на манер пьес Шатрова, где Ленин выступает в амплуа бесконечно говорящего резонера. Молчащий Ленин, Ленин вне политики — это для вас полуразлагающийся труп. Но сам-то он так не считал! Мы долго размышляли, почему больной, полупарализованный Ленин так настаивал на поездке в Москву? Хотел разыскать свое политическое завещание? Снять с полки три томика Гегеля, давний спор с которым не давал ему покоя? Просто проститься с Москвой, с товарищами? Возможно. Но была во всем этом и чисто экзистенциальная подоплека. Поездка в Кремль понадобилась Ленину, чтобы прокричать: «Я есть, я существую, рано вы меня похоронили!» Этот крик не услышали, постарались не услышать ближайшие ученики и соратники вождя, озабоченные борьбой за его политическое наследство. Этот крик не слышим и мы, привычно воспринимая Ленина как политическую абстракцию. Чем в сущности была вызвана столь болезненная реакция на наш сценарий? Каким-то особым издевательством, очернением, физиологическими моментами? Не думаю. За последние три года в прессе появилось множество материалов, в которых интимная жизнь Ленина, его болезнь и национальное происхождение обсуждались со всеми мыслимыми и немыслимыми подробностями. В этом потоке наша по сути вполне сочувственная по отношению к Ленину работа, напечатанная к тому же в элитарном киножурнале, имела, казалось бы, все шансы пройти незамеченной. Не тут-то было — заметили! По одной простой причине. Как бы ни терзали Ленина газетные фельетонисты, они не покушались на его знаковый, символический статус. И для сторонников, и для ниспровергателей Ленин — прежде всего символ. Мы же нарушили правила игры, обнаружив в больном Ленине нечто слишком человечное, личное, а значит, умаляющее его как икону, знак, символ.

В.Матизен. Мое и без того плохое отношение к Ленину это не ухудшило, скорее наоборот — я ему сочувствовал, пока читал. Другое дело, что мне это было не очень интересно, как и попытка Л.Марягина показать Троцкого в его последние месяцы, хотя в том и другом случае я отдаю должное тому, как это сделано в пределах поставленной задачи.

В.Логинов. Прежде я ненавидел музей Ленина и всю культовую литературу о нем. Но ведь религиозное поклонение Ленину — факт. А то, что происходит сейчас, — святотатство. Осквернение икон. Ну, не верите вы, что Иисус Христос ходил пешком по воде, но сохраняйте хотя бы какой-то такт...

В.Матизен. По отношению к культу Сталина вы тоже хотите такта? А что такое в этом случае такт? Уничтожение ленинских икон — такое же культовое действие, как их изготовление. Но ведь что я ни скажу о Ленине, Сталине или Гитлере, я оскорблю фашистов, сталинистов или ленинистов. Я их оскорбил уже тем, что имена рядом поставил. Что же мне, вовсе замолчать? Столько идолов понаставили — пройти нельзя, чтобы какого-нибудь не сшибить!

В.Логинов. А как еще жить среди живых-то людей? По отношению к их вере — будь то в Сталина, будь то в Чингисхана — надо быть очень тактичным. Это же вера, а не мода и не холуяж перед начальством. Поэтому вполне естественно, что глумливый тон по отношению к Ленину и всей советской истории, который усвоили наше ТВ и пресса, воспринимается людьми старшего поколения так же болезненно, как в свое время воспринимали верующие деятельность «Союза воинствующих безбожников». Я думаю, что уж сегодня-то каждому должно быть ясно, что даже если он не верит в Христа, то не стоит плевать на иконы. А сбрасывание крестов и свержение памятников — акции одного порядка. Другое дело, если на вере начинают строить политические игры и спекуляции, но это уже другая проблема.

А.Ханютин. Да является ли Ленин сейчас предметом культа? Мне как раз кажется, что религиозное отношение к Ленину у нас кочилось. Осталась лишь голая политика...

В.Матизен. Оно кончилось просто потому, что почти вымерло то поколение, которое хранило образ вождя как святыню.

А.Ханютин. Вы, Владлен Терентьевич, принадлежите к тому поколению, которое училось у Ленина, «открывало Ленина», искало свой «путь к Ленину». В моем кругу к его заветам никто всерьез не относился. Я не могу себе представить, чтобы кому-нибудь из моих сверстников пришла в голову мысль организовать кружок «марксистов-ленинцев», как это делала молодежь 50-х — начала 60-х. И все-таки у нас с вами больше общего, чем с молодежью, выросшей без «Ленина в башке». Мы, как и все советские люди, прошли бесконечную анфиладу «ленинских комнат», отбарабанили не один десяток «ленинских уроков». Ленин был такой же неотъемлемой частью нашего мира, как песня «Ландыши» или фруктовое мороженое за 7 копеек. А для нынешних студентов все эти «апрельские тезисы» — просто звук пустой. За какие-то несколько лет произошел радикальный культурный слом, выросла целая генерация, которая не знает азов советской системы, ее языка, кодов ее поведения. Они не будут шокированы уткой в комнате Ленина, но и не заметят подтекста, очевидного для человека, воспитанного на ленинских анекдотах. И если мы захотим представить себе дальнейшую эволюцию ленинской темы, то наиболее точной, так сказать, опережающей моделью ее развития будет отечественный фильм, сделанный в расчете на иностранцев, а может быть, и просто «русский» фильм, снятый иностранцем. Что-то вроде «Inner Circle» Андрея Кончаловского или американского телефильма «Stalin».

В.Логинов. Это действительно так. Тем не менее фигура Ленина все еще является объектом политической борьбы, а не научного или художественного анализа. Когда это положение изменится, многое сразу приобретет другой вид.

В.Матизен. Я в этом сомневаюсь. Серьезные люди должны заниматься своим делом независимо от политических страстей и от того, какую оценку их трудам дадут разные политические лагери. Не допускаете ли вы, что и по отношению к Ленину всегда будет существовать широкий спектр одинаково «объективных» интерпретаций?

В.Логинов. Можно по-разному относиться к тому или иному деятелю, но при самом разном к нему отношении серьезные люди отдадут ему примерно одно и то же место в истории. Вы можете любить или не любить Наполеона, который во время египетского похода...

В.Матизен. ...расстрелял три тысячи сдавшихся в плен турок, перед тем обещав сохранить им жизнь?

В.Логинов. Если бы расстрелял! Утопил, сволочь такая, чтобы сэкономить патроны...

В.Матизен. То, что большевики не были оригинальны в своих мерзостях, их не оправдывает...

В.Логинов. Тем не менее роль Наполеона в истории Франции огромна!

В.Матизен. Роль Чингисхана тоже огромна. И Сталина. И даже Пол Пота — в размерах Кампучии. Но кто же спорит с тем, что такова и роль Ленина? Я оспариваю лишь возможность воссоздания подлинного Ленина — по крайней мере на экране.

В.Логинов. Попробуйте.

В.Матизен. Давайте посмотрим на вопрос абстрактно. Имеется практически неограниченный набор фактов из жизни Ленина. Сколько бы вы ни взяли в фильм, еще больше вы оставите за кадром, и неизвестно, какие важнее — взятые или оставленные. Дальше, факты сами по себе не образуют сколько-нибудь связной линии, и вам потребуется концепция, в которую они лягут. Но как через конечное число точек можно провести множество существенно разных кривых, так сквозь одни и те же факты можно провести множество концепций. Которая из них правильная? Вот вы снимаете фильм о Ленине в 1921 году и для иллюстрации нравов эпохи включаете в него сцену расстрела Гумилева и его подельников. А после этого можете снимать раздачу Ильичем подарков пролетарским детям и колчаковские зверства — ни один нормальный человек не простит большевикам и персонально их главе этого расстрела, как не прощают Франко расстрела Гарсиа Лорки, а Пиночету — расстрела Виктора Хары. Теперь сравните два фильма — с этой сценой и без нее. Это два разных фильма и два разных Ленина. Какой из них «историчнее»? Для меня — первый. Для вас — второй. Или возьмите «Шестое июля», где поле идейной битвы Ленина с эсерами осталось за ним с помощью подтасовки: ведь не по поводу же мира с Германией сцепились тогда эсеры с большевиками, а по крестьянскому вопросу, и если бы вы и Шатров с Карасиком воспроизвели эсеровскую критику большевистской политики в деревне, от ленинской правоты рожки бы с ножками остались. Для того чтобы вести разговор о заслугах Ленина, любому историку придется сперва отгородить его от крови, то есть или любыми средствами оправдать эту кровь, или, лучше, умолчать о ней.

В.Логинов. Посмотрите, как на протяжении всей беседы вы, вроде бы мимоходом, произносите фразы, являющиеся для вас аксиомами. Но так ли это? Не «провозглашал» Ленин, что кино является «важнейшим из искусств». Это достаточно вольное изложение

беседы с Луначарским. «Худой гражданский мир лучше доброй гражданской войны», — говорите вы, упрекая Ленина и не подозревая, видимо, что именно это говорил и делал он в 1918, 1919 и 1920 году. «Ведь не по поводу же мира с Германией сцепились 6 июля большевики с эсерами», — утверждаете вы. А по какому? Да, были разногласия по политике в деревне. Да, ругались в связи с репрессиями и другими вопросами. Но мятеж-то, о котором рассказано в «Шестом июля», начался с убийства немецкого посла Мирбаха, а не наркома продовольствия. И все последующие дни события вращались не вокруг продразверстки, а вокруг того, вступит ли вновь Германия в войну с Россией или нет. О Ленине лучше всех сказал Горький в письме к Роллану: «Он любил людей, а не идеи, и он гнул и ломал эти идеи, когда этого требовали интересы людей». Не будем об этом спорить...

А.Ханютин. Как раз людей Ленин гнул и ломал куда легче и охотнее, чем марксистские догмы, усвоенные им еще в юности. Последнее, несмотря на всю его уникальную политическую гибкость, давалось ему с огромным трудом. К людям же он относился вполне инструментально. Пожалуй, лишь в самом конце, незадолго перед смертью, в его отношении к окружающим стало прорываться что-то личное, не обусловленное политической целесообразностью. То вдруг смахнет слезу, вспомнив об умершем товарище, то расчувствуется, прощаясь с Андреевой. Болезнь окончательно сломала, казалось, безнадежно заржавевшие «замки» и «задвижки». Особое расположение Ленин оказывал приставленным к нему санитарам. В их подневных записках часто встречаются шифрованные фразы или многоточия вместо слов «расцеловались», «поцеловал мне руку». Всегда замкнутый, скрытный, со всеми на «вы», Ленин беспрестанно о чем-то рассказывает, жалуется своим наперсникам в белых халатах. Но поздно. Понять его они уже не могут.

В.Матизен. Ленин бы первый возмутился тем, что слюнтяй Горький записал его в абстрактные гуманисты. Если вождь пролетариата любил рабочих, то лишь тогда, когда они шли за ним, — когда не шли, он их расстреливал наравне с прочими. И даже ведомых он всегда любил меньше, чем ненавидел тех, кого считал их врагами. Большевик — это тот, кто убьет вас, если вы не дадите ему себя облагодетельствовать.

В.Логинов. Вы возобновляете давно решенный спор — существует ли объективная истина. Я считаю, что существует и что к ней можно приближаться. Но любой разговор на эту тему сегодня бессмыслен. Периоды общенациональных политических кризисов, революций и переворотов характерны абсолютной неадекватностью сознания. Общество расколото, и люди теряют способность объективного взгляда на жизнь. Победившая сторона топчет побежденную. Английская революция казнит короля Карла, а при реставрации глумятся над останками его главного противника — Кромвеля. А сейчас перед зданием парламента стоит статуя Кромвеля, а немного подальше — памятник Карлу. Но когда рубили голову Карлу или когда трясли кости Кромвеля, попробовал бы кто-то воздать им историческую справедливость! Всякое смутное время надо сперва пережить...

В.Матизен. В демократическом обществе во всякое время имеются диаметрально противоположные точки зрения по каждому вопросу. Это в нашем соцлагере пытались насадить одну. Да вот двести лет прошло после Великой французской революции — и где же это единство взглядов? Есть историки-робеспьеристы и антиробеспьеристы, дантонисты и антидантонисты, Тэн и Тьер, Олар и Матьез, Жорес и Минье, которые, опираясь подчас на одни и те же факты, дают совершенно различные трактовки деятельности этих и других вождей...

Ну, а если в силу каких-то причин в истории возьмет верх одна тенденция или установится одна точка зрения, почему ссылка на нее что-то значит в нашем разговоре?

В.Логинов. Потому хотя бы, что в недалеком будущем наш век будет рассматриваться с точки зрения новой общественной парадигмы, порожденной глобальным экологическим кризисом. Предлагаемая ныне России в качестве образца либеральная модель будет отвергнута, и потребуются контрмодели. И уж тут без Ленина не обойтись...

В.Матизен. По-вашему, в историческом споре всегда прав победитель — тот, за кем будущее? Вы полагаете, что тоталитарные тенденции вновь одержат победу, и судите все с этой точки зрения? Я не принимаю этой аргументации в принципе. Даже если я буду точно знать, что тоталитаризм коричневого или красного толка есть светлое будущее всего человечества, я их не приму точно так же, как их когда-то не приняли современники вроде Бунина и Томаса Манна. Но я думаю, что повторения большевистского опыта не будет, и новая система, если к ней придется прибегнуть, не будет похожа на примитивный «грабеж награбленного», это будет другая, цивилизованная форма коллективизма. А за ней последует другая форма либерализма. Такова общеизвестная точка зрения о колебательно-спиралевидном ходе истории.

В.Логинов. Замечу, что Ленину не принадлежит авторство слов «грабь награбленное».

Но именно ему принадлежат слова и многие декреты о применении жесточайших мер — вплоть до расстрела — за хищение и грабеж принадлежавшего народу и государству имущества. Но это между прочим... Вопрос, который мы обсуждали, является лишь частью другой, более общей проблемы — об отношении к нашему 70-летнему прошлому. Для вас это, видимо, «черная дыра» и та самая «империя зла». С этой точки зрения вы и смотрите на историю «киноленинианы». А на участие в ней крупных художников — как на своего рода «каинову печать». Согласиться с таким подходом невозможно. История каждой страны — это феномен внутренне противоречивый. Но нельзя же произвольно выдирать из нее несимпатичные страницы. Вот почему американцы романтизировали одну из самых грязных страниц своей истории с помощью «вестернов», а у англичан и других европейцев кровавая эпоха колониальных захватов породила приключенческие романы и поэзию Р.Киплинга. Усматривать в нашей советской истории лишь историю ГУЛАГа, не видеть того гигантского прорыва, который произошел за эти годы, для интеллигентного человека просто неприлично. Вот почему и «киноленинианa» для меня — это не только «обслуживание начальства», но и интереснейший процесс формирования общественного сознания, естественно, со своими взлетами и неудачами.

А.Ханютин. В этой беседе, Владлен Терентьевич, вы не раз высказывали убеждение в том, что действительность гораздо интереснее и драматичнее «художественного вымысла». Но вот что симптоматично: на протяжении всего разговора вы постоянно сопоставляли Ленина и Христа. Это сопоставление отсылает нас к середине 20-х годов, когда в официальное житие Ленина стали усиленно вводиться евангелические мотивы. Вспомните, с каким религиозным чувством Бонч-Бруевич описывает раненого вождя в очерке «Три покушения на В.И.Ленина»: «Худенькое, обнаженное тело Владимира Ильича, беспомощно распластавшееся на кровати, — он лежал навзничь, чуть прикрытый, — склоненная немного набок голова, смертельно-бледное, скорбное лицо, капли крупного пота, выступившего на лбу...» Сходные мысли посещали и ведущего теоретика партии Бухарина. Вскоре после смерти Учителя он доверительно сообщает товарищам по партии, что страдания Ильича были «пострашнее» мук распятия: «Нечеловеческие муки!» А чего стоит проект мавзолея, созданный Луначарским? Вот где возродилось богостроительство, осужденное и отвергнутое партией еще до Октябрьской революции! Выходит, что в своей оценке Ленина вы, быть может, бессознательно опираетесь на старую партийную мифологему... А в общем-то вы правы: отбрасывать Ленина как ненужный политический хлам по меньшей мере недальновидно. Ленин глубже и интереснее политической доктрины, освященной его именем. В этом человеке есть какая-то загадка, не разгадав которую, мы не поймем чего-то очень существенного в истории России. «Ленин умер, но жив ленинизм», — гласил популярный лозунг 20-х годов. Сегодня очевидно, что ленинизм умер. Но Ленин как личность, как национальный тип, как мощный харизматический лидер по-прежнему будоражит наше воображение. Снимая «Рассказы о Ленине», Юткевич приложил немало усилий, чтобы сгладить неприятный контраст: Ленин в дворянском особняке, на фоне русского ампира. Преодолением «контраста среды» долгие годы занималась и дирекция Горок. Сравнивая фотографии 1924 года с музейными путеводителями, я был поражен, до какой казенной стерильности и аскетизма был доведен роскошный интерьер Большого дома. Для нас все эти пальмы, картины, амуры и античные кратеры на геридонах, сегодня вновь извлеченные из запасников, — были настоящим подарком. И не потому, что мы с Борисом Равдиным задались целью усилить компрометирующий героя социальный «контраст». Просторный барский дом, наполненный старыми вещами, усадьба с многочисленной обслугой — это тот вековой культурный слой, вне которого нельзя по-настоящему понять историю болезни и смерти большевистского вождя. В этом контексте «образ Ленина» становится точкой пересечения множества силовых линий отечественной культуры. Именно поэтому целый ряд эпизодов в сценарии был построен на основе скрытых цитат из Толстого и Чехова. Именно поэтому так важны для нас были элементарные прописи и рассказы из школьной хрестоматии по русскому языку, которые Крупская использовала для речевых упражнений Ленина. Не знаю, насколько это нам удалось, но в своей работе мы пытались выйти за рамки идеологии и политики в широкое поле истории и культуры.

В.Матизен. Надеюсь, вам удастся снять этот фильм, и тогда продолжим разговор.

Ниже мы печатаем любезно предоставленные нам режиссером Сергеем Колосовым фрагменты зрительских писем, полученных им после демонстрации «Раскола» на ТВ.

«Ленин был прав. Он сказал: царизм отнял у меня брата. Я буду мстить всем Романовым, и теперь будем править мы».

«Почему авторы пытаются навязать нам точку зрения, что если бы все было по Плеханову и Мартову, России было бы лучше?»

«Фильм лишний раз доказывает, что Ленин был сыном сатаны».

«Не мог быть Ленин психопатом!»

«Фильм очень понравился. Но я все равно взгляды и деятельность Ленина поддерживаю!»

«Критическое отношение автора к Ленину мешает понять, почему ленинцы в конце концов победили».

«Фильм — идеологическое прикрытие того, что происходит в обществе и что проводит Ельцин. Через 10 лет можно будет показать те же события, но в угоду другому правительству».

«Неужели Ленина ничто не занимало, кроме власти?»

«Разве сейчас не то же самое, против чего выступал Плеханов?»

«Считаю, что этот фильм — социальный заказ властей. Накинулись, как шакалы, на одного человека...»

«Фильм блестяще показывает, какую трагедию начал Ленин, а кончил Сталин».

«И большевики и меньшевики призывают к революции. Не кажется ли создателям фильма, что они оправдывают идею революции?»

«Фильм далек от реальности: все герои положительные...»

«Очень нравится фильм, но все равно я за коммунистов!»

«Историческая правда в том, что не большевики начали пить кровь...»

«Сколько бы ни обливали грязью Ленина, все, кто стоит у руля, достигли этого с помощью Октябрьской революции».

«Кто же этот Ленин на самом деле?»

«Из фильма следует, что власть не должна принадлежать одному человеку или маленькой кучке людей...»

«Фильм хороший. По-моему, чтобы установить порядок, нужен на роль президента такой человек, как Ленин».

«Каким образом удалось сделать так, что только Ленин не прав, все остальные правы?»

«Фильм — правда о формировании палача всех народов Ленина и его партии».

«Ленин — жил, Ленин — жив, Ленин — будет жить!»

«Я учитель истории, и мне горько, что я столько лет обманывал людей и меня тоже обманывали».

«Ленин, который нормального роста, наносит ущерб фильму. Он должен быть маленького роста».

«Не могу заставить себя смотреть этот фильм: весь мой организм протестует против этой чудовищной личности...»

«Не может быть порядка без подчинения меньшинства большинству. А вы считаете, что демократия — кто в лес, кто по дрова. Тогда вы просто анархисты или провокаторы».

«Очень важно, чтобы все поняли, что нет ни белых, ни красных, а есть просто люди...»

«Ленин — молодец, а вот Мартов и его сотоварищи очень похожи на болтунов типа Гайдара и Ельцина».

«Я пережила все прелести коммунизма. Считаю, что после Щукина никто не может играть Ленина...»

«Поражена сходством обстановки перед революцией 1917 года и тем, что сейчас...»

«Где взяты такие выражения для роли Ленина, прошу ответить!»

«Был ли это заговор всей Европы руками евреев? Как русский православный народ пошел за иудеями?»

«Я просмотрела все девять серий, и я на стороне Ленина!»

«Корни денежных субсидий КПСС находятся в начале века, о чем фильм стыдливо умалчивает...»

«Это действительно идея фильма, что если мы будем прислушиваться к мнению евреев, все пойдет, как по маслу?»

«Вы будете наказаны, если не включите Ленина в авторский коллектив...»

«Вы предатели и перевертыши вместе с кровавым президентом-пьянчугой... Оправдываете тех, кто издевался над нашими родителями, дедами, когда они работали по пятнадцать часов в сутки, жили в халупах, ходили в тряпье...»

От редакции

Почта фильма «Раскол» (включая телефонные звонки) обнаруживает несколько любопытных черт.

Понятно, что отклики чрезвычайно противоречивы: от полного приятия фильма до полного его неприятия. Идейное несогласие сопряжено с упреками в однобокости и фальсификации. Идейная же солидарность означает и эстетическое приятие. Это последнее, однако, не всегда влечет за собой согласие с позицией авторов. Встречаются реплики типа: «Фильм хороший, а Ленин все равно прав».

Часть зрителей отметила параллельность ситуации внутри фильма и нашей внутренней ситуации конца 1993 года, но одни отнесли ее на счет объективного исторического совпадения, а другие объяснили тем, будто режиссер выполнял заказ президентских структур.

Очевидно также, что люди воспринимают фильм не как догму, а как повод для высказывания своего отношения к героям и авторам.

И последнее. Авторы фильма вернули жизнь реальному историческому сюжету, умертвленному в процессе «жанровой обработки» на протяжении десятилетий. И зрители, судя по письмам, чутко отреагировали на то, что фильм — живой, а сюжет его не исчерпан, не отработан.

Вячеслав Коломиец

Пока в Москве молчат...

Появление этой темы в итальянском кинематографе, на первый взгляд, можно было бы посчитать событием вполне ординарным: он издавна славится хрестоматийной традицией политического фильма, как и само итальянское общество славится постоянным кипением политических страстей, столь привычным особенно в последние годы. И все же осмелимся привлечь внимание нашего читателя и потенциального зрителя к нынешнему бытованию политической темы в итальянском кино. На сей раз на киноэкране оказался один из самых популярных исторических мифов XX века — коммунистический, причем в самый драматический момент его развития.

В различных жанровых интерпретациях признанные мастера итальянского кино представляют рядовых адептов и носителей коммунистического сознания. Это и кинолента «Марио, Мария и Марио», которую совсем недавно снял режиссер Этторе Скола, имеющий репутацию кинематографиста, близкого к Демократической партии левых сил — недавним коммунистам. Это и пятилетней давности комедия Нанни Моретти «Красный штрафной» («Красная голубка»), и комедия Алессандро Бенвенути «В Москве молчат».

Коломиец Вячеслав Константинович — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института политологии. В журнале «Искусство кино» печатается впервые.

«Марио, Мария и Марио» («Mario, Maria e Mario»)
Автор сценария и режиссер Этторе Скола. Оператор Лучано Товоли. Композитор Армандо Тровайоли. В ролях: Джулио Скарпати, Валерия Кавалли, Энрико Ло Версо и др. Производство: «Man Film», «Studio El», «Matopigia».

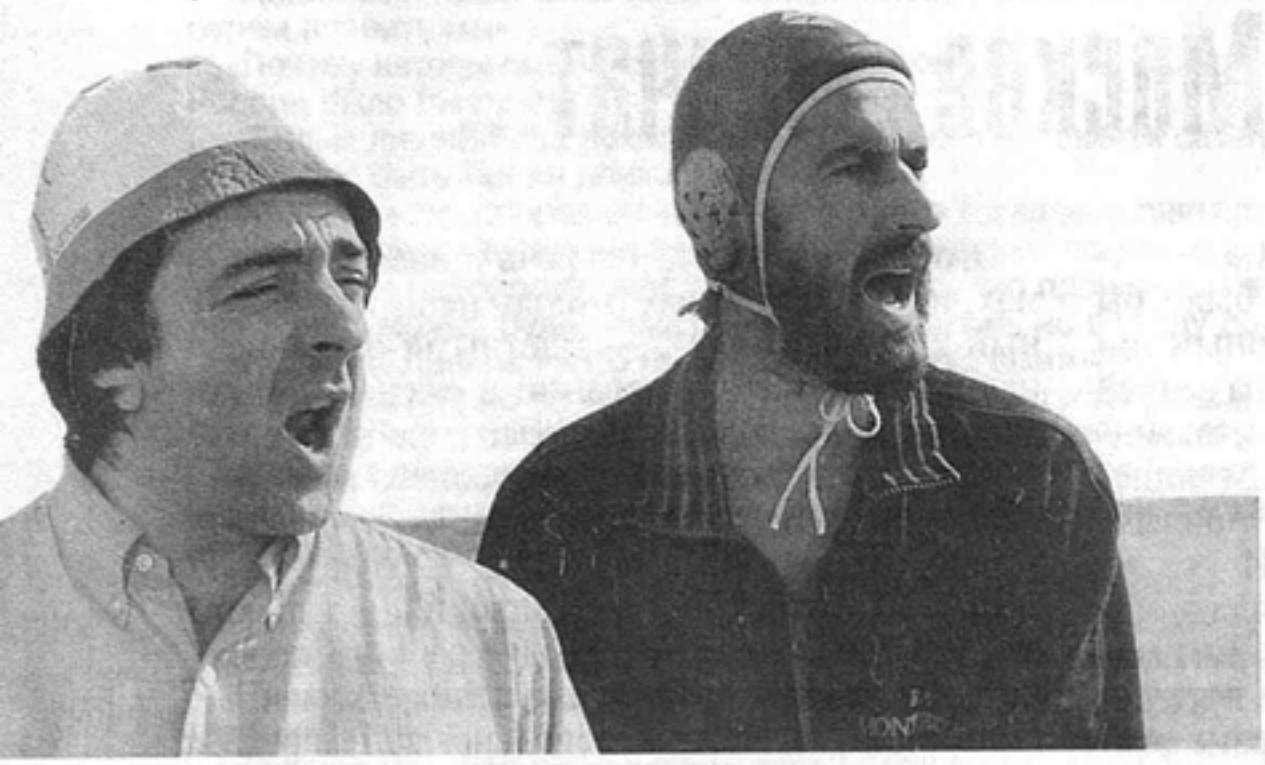
«Красный штрафной» («Palombella Rossa»)
Автор сценария и режиссер Нанни Моретти. Оператор Мирчо Гарроне. В ролях: Нанни Моретти, Сильвио Орландо, Мариелла Валентини и др. Производство: «Sachet Film», «Palmyre Film Parigi» при участии «Fib. A., RaiUno».

«В Москве молчат» («Zitti a Mosca»)
Авторы сценария Уго Чити, Алессандро Бенвенути. Режиссер Алессандро Бенвенути. Оператор Кристиано Поганьи. Композитор Патрицио Фаризелли. В ролях: Алессандро Бенвенути, Атина Ченчи, Массимо Гини и др. Производство «Penta Film» — «Maura International Film».

Оговоримся сразу, что речь пойдет о фильмах, на долю которых отнюдь не выпал шумный кассовый успех, — тщетными оказались наши поиски этих названий в еженедельных рейтинговых списках кинолент, собиравших в Италии на протяжении последнего времени наиболее многочисленную зрительскую аудиторию. Не жаловали их своим вниманием и мэтры итальянской кинокритики, — исключением стала, наверное, только работа Сколы, которая удостоилась двух кратких рецензий-аннотаций, правда, в довольно популярном и читаемом в Италии еженедельнике «Эспрессо». Одним словом, даже в Италии эти картины могли претендовать на достаточно ограниченную зрительскую аудиторию и, если угодно, узкую и специфичную, то есть обладающую, по-видимому, некоторым минимальным запасом интереса к самой проблематике коммунистического сознания, его нынешних трансформаций и мучительных метаморфоз.

Проблематика этих фильмов создает серьезные трудности при переводе ее на язык наших представлений, ведь здесь налицо опасность превратных толкований реалий политической жизни и политической культуры далекой и, что греха таить, не такой уж и известной нам страны (познания о которой сплошь и рядом исчерпываются в самом лучшем случае несколькими экзотическими тривиальностями типа мафии, Челентано, Паваротти и, пожалуй, терроризма). Попробуем же посмотреть на эти фильмы именно под углом зрения их переводимости на язык понятий, доступный нашему зрителю, чей политический опыт существенно обогатился в последние годы.

Действие фильма «Марио, Мария и Марио» (1993) разворачивается в 1989—1990 годах, на протяжении тех примерно полутора лет, когда итальянские коммунисты изменили наименование своей партии, превратив ее в Демократическую партию левых сил, отказались от многих прежних идеологических постулатов и партийных символов. То было время первых тяжких испытаний, выпавших на долю коммунистического движения, исход из которых (как, например, падение Берлинской стены) возымел в глазах современников символический смысл, воспринимаясь как явление почти апокалиптическое.



«Красный штрафной»

Разумеется, то были отнюдь не самые легкие годы и в истории Итальянской компартии — одной из крупнейших и влиятельных в западном мире, хотя в свете событий последующих лет, исполненных куда большего драматизма, двухлетие на рубеже восьмидесятых и девяностых воспринимается (по крайней мере теми, кто знаком с новейшей итальянской историей уже) достаточно спокойно.

Действительно, с нынешней временно́й дистанции драматические коллизии, которыми у Сколы живут коммунисты, еще кажутся исключительно их внутренним делом. Еще ничто не предвещает катастрофических потрясений ближайших лет, когда с политической арены Италии будут буквально сметены многие некогда влиятельные партии. Пока же нотабли местной партократии, свято убежденные в своей непотопляемости при любой погоде, уверенно празднуют победу над своим многолетним коммунистическим конкурентом. И все-таки эта относительная безмятежность политического небосклона не умаляет остроты кризиса ценностных ориентиров коммунистической идеи «по-итальянски», особенно когда динамика событий, как это происходит в фильме Сколы, прослеживается на «молекулярном» уровне.

Здесь политические страсти низведены на почти бытовой уровень, они кипят в одной из местных партийных организаций Рима, члены которой, рядовые коммунисты, стоят перед необходимостью сделать выбор между тремя обозначившимися в их партии течениями: радикального обновления во главе с Акилле Оккетто, умеренного традиционализма Инграо и ортодоксов под руководством Коссутты. Ситуация, нетипичная даже для людей, живущих внутри и по законам западного коммунистического мира, тем более для тех, у кого стаж пребывания в партии насчитывает почти четыре десятка лет, кто давно приучен к жесткому режиму иных политических и нравственных категорий, иных правил политической игры.

Собрание партийной ячейки — один из первых кульминационных эпизодов фильма, на котором решается вопрос об этом трудном выборе, — воспроизведено с убедительной, почти документальной достоверностью. Аргументация сторон, порой достаточно прямолинейная, вращается вокруг банальных тем преемственности и обновления. Спор очевиден своей бесплодностью; однако, к чести создателей фильма, надо сказать, что они избежали соблазна украсить полемику коммунистов какими-либо темами, демонизирующими коммунистическое прошлое (напоминание о соучастии лидеров Итальянской компартии в преступлениях сталинизма или об их запутанных отношениях со страной победившего социализма), с такой готовностью и в изобилии поставляемыми и журналистикой, и профессиональной исторической наукой.

Корректность полемики, вовсе не снижающая, а подчеркивающая драматизм ситуации в этой сцене, вряд ли останется в памяти нашего зрителя, первые политические искусы которого уже приучили его, даже примирили с гораздо более бурными проявлениями политической борьбы, столь густо замешенной на разнузданно-остервенелой митинговщине. Тем не менее пусть читатель примет на веру нашу оценку этой сцены как одной из лучших в фильме. Хотя и подивится при этом, пожалуй, почти академическому тону политической дискуссии, вращающейся, однако, вокруг весьма болезненных проблем, разрешение которых тогда, казалось, грозило расколом в партии, традиционно гордившейся монолитностью своих рядов.

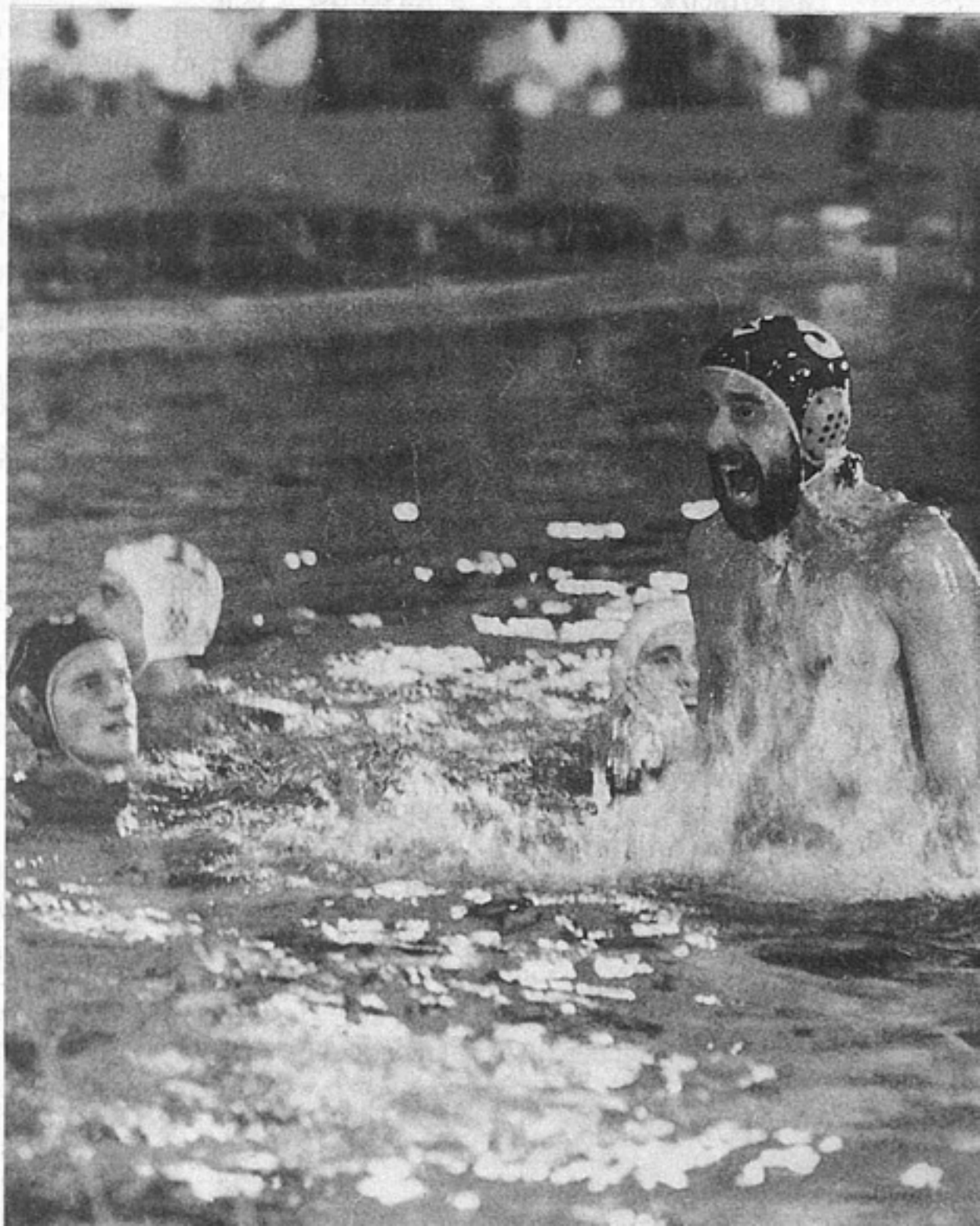
В центре фильма судьба супружеской пары — тридцатилетних коммунистов Марио и Марии Боско, союз которых возник в 1976 году, во времена памятных политических выборов, принесших компартии небывалый за весь послевоенный период успех, а ее сторонникам — множество радужных надежд. Семейный их союз, по словам героини фильма (ее с большим обаянием играет Валерия Кавалли), родился из общности политических взглядов.

Мы видим, как спустя годы этот союз вступает в полосу кризиса, неизбежную, по-видимому, в силу возрастных и психологических особенностей. Устоявшийся и, казалось бы, незыблемый брак распадается на глазах. Буквально на пустом месте возникают проблемы в отношениях с собственными детьми, с родителями. Семейному кризису вторит кризис политический — разлад в партии, к которой принадлежат наши герои. На собрании партийной ячейки, где коммунистам предложен целый веер политических платформ, каждый из супругов делает свой выбор, в результате которого вчерашние политические единомышленники становятся непримиримыми противниками. Полемика перетекает в стены их собственной квартиры, словно в продолжение партийного собрания, причем все с той же незамысловатой прямолинейностью аргументации, которая — особенно нашими зрителями — воспринимается на грани курьезности.

И все же позволим себе предостеречь их от соблазна отнестись с иронической издевкой к драме этих людей, глубоко исповедующих свою политическую веру, имеющих возможность активного (не формального, не ритуального) участия в политическом процессе. Обратим внимание на выразительный фон, на котором разворачиваются события фильма. Это фон сохраняемого — несмотря ни на что — спокойствия, благополучия, размеренности быта, обусловленного, увы, недосягаемым для нас уровнем и качеством жизни, каким-то неколебимым стержнем стабильности, заложенным в обществе. Тут несложно усомниться в оправданности почвы для политических страстей, можно заподозрить авторов в искусственном нагнетании проблем — при виде изобилия рождественского праздника; да и «тяготы» домашнего быта героини фильма покажутся нам просто смехотворными.

В фильме, однако, прослеживаются довольно четкие границы, в которых протекает в Италии политическая жизнь, вне сомнения, в отдельные моменты бурная и драматичная. Бóльшая часть итальянского общества (вопреки его известной репутации высокой политизированности) живет своей, свободной от политики жизнью. Вообще политика западного типа не обладает столь привычными для нас во все времена — и в старые, и в новые — свойствами поглощения всего социума, проникновения во все его даже самые мельчайшие поры. Она лишена способности навязывать всем свой тлетворно-разрушительный дух догматической нетерпимости, вражды и противостояния. Общество, в котором живут герои Сколы, в значительной своей степени «вакцинировано» против политики. Оно, отнюдь ее не чуждаясь, тем не менее, выработало против нее устойчивый иммунитет.

И, напротив, там, где политика подчиняет личность своей прагматической логике, как это происходит с героем фильма Нанни Моретти «Красный штрафной», мы видим ее изматывающее воздействие, которое авторы блестяще уподобляют такому виду спорта, как водное поло, остроумно, с тонкими аллегорическими аллюзиями обыгрывая перипетии спортивного зрелища. Герой комедии Моретти с большим трудом сохраняет в себе способность сопротивляться нарастанию шантажа со стороны коммунистического прошлого: он, во власти полной и неоспоримой правоты, некогда участвовал в линчевании фашиста, а сейчас, по прошествии времени, этот поступок уже не представляется ему нравственно безукоризненным.



«Красный штрафной»

Приемами комедийного жанра воспользовался и Алессандро Бенвенути в своем сардоническом, по определению итальянского кинокритика Льетты Торнабони, фильме «В Москве молчат». Авторы фильма в основу сюжета берут ситуацию, разворачивающуюся вокруг праздника коммунистической газеты «Унита». Фильм о партийном действе, обычно организуемом в рекламных целях, и о конфликтах вокруг него не щадит ни одну из участвующих сторон. Авторы высмеивают старых коммунистов — ветеранов партии, когда те, закосневшие в своем консерватизме, поносят новую партийную символику — дубовое дерево («Дубовые желуди хороши для свиней»). Столь же иронично беспощаден Бенвенути и к молодому поколению руководителей с их навязчивыми идеями обновления, суетливой поспешностью в открещивании от всего «левого», что, на их взгляд, может нанести тяжкий урон их новой политической репутации.

Идеологические стереотипы коммунизма всегда заключали в себе элементы сакральности, непременными и обязательными атрибутами которой выступали неоспоримый авторитет, а во многих известных случаях и просто культ харизматических вождей, мифология самоотверженности и мученичества в борьбе за революционное дело. Этот сакральный облик коммунизма во все времена ревностно и болезненно охранялся его адептами, о нем, перефразируя известную итальянскую поговорку, как о Гарибальди, нельзя было говорить плохо. И именно это обстоятельство и дает благодатную почву для сарказма.

Откровенный гротеск Моретти и Бенвенути дистанцирует зрителя от коммунистической идеи, достигая в художественном плане результата, пожалуй, не сопоставимого с тем эффектом, который могло бы дать воскрешение в памяти зрителей самых одиозных страниц коммунистического прошлого.

И все-таки комедийный жанр, со всем остроумием низвергающий коммунистический миф с сакрального пьедестала, грешит явной одномерностью, несет в себе слишком однозначный прогноз судеб коммунистического мироздания, намекая на перспективы его близкого конца.

Скола не так категоричен в своих оценках, он скорее склонен их избегать, предоставляя право окончательного решения, что называется, жизни как таковой: семейный и отчасти идеологический разлад преодолевается любовной связью героини с другим Марио — тот сближается с героиней сначала по мотивам чисто политическим. И все же рано или поздно наступает момент примирения всех троих героев. Повод для него возникает неожиданно, когда все трое коммунистов, еще вчера разделенные политической враждой и человеческой неприязнью, вынуждены соединить свои силы в уличной схватке с фашистами. Этот эпизод, конечно, не снимает полностью все политические противоречия, но лишает их прежней драматической напряженности: Марио Боско продолжает свою карьеру активиста обновленной и преобразованной партии, тогда как его жена предпочитает вообще отказаться от занятий политической деятельностью. В финале фильма мы застаем всю семью Боско, родителей и детей, за более чем прозаическим занятием — они выбрасывают мешки с мусором в мусорные баки, словно избавляясь от тяжкого бремени былых человеческих невзгод, не оправдавших себя политических иллюзий и заблуждений.

Таким образом, напрашивающийся вывод находится в сфере, запредельной по отношению к политике: политическое измерение человеческой сущности ни при каких условиях не должно быть единственным и абсолютным. Это, пожалуй, основная здравая идея, заложенная во всех трех фильмах. Идея, над смыслом которой, быть может, призадумаются и наши политизированные зрители и хоть в чем-то признают ее правоту.

•

Редакция благодарит Юлию Филиппелли за помощь в подготовке этой статьи.

Виктор Мережко — Павел Сиркес

Ася Клячина: тридцать лет спустя

Павел Сиркес. Виктор Иванович, кому принадлежит идея более чем через четверть века снять вторую картину об Асе Клячиной?

Виктор Мережко. Естественно, Кончаловскому. В конце декабря девяносто второго года он мне позвонил и сказал, что хотел бы вместе поработать. Почему со мной? В семьдесят восьмом мы уже писали с ним сценарий, и успешно, но тут ему вздумалось уехать. Андрей предлагал закончить сценарий, чтобы снять фильм по нему уже за границей. Честно говоря, я испугался этого. В те времена такое и представить было трудно... Мне казалось, моему соавтору перемещение на Запад удается только потому, что он — Михалков-Кончаловский. Со знатной фамилией как-то проще... А я-то из простых. И сказал: «Лучше уж забери свои наработки...» Ну, он уехал и кое-что действительно использовал в каких-то картинах там, в Голливуде.

П. Сиркес. Наверное, в «Любовниках Марии»?

В. Мережко. Нет, нет — в других. Он мне говорил, но я сейчас не вспомню: я не все его картины видел. Значит, позвонил: «Как ты смотришь на то, чтоб нам вместе поработать?» — «Над чем?» — «Приезжай, пожалуйста...» Я и отправился к нему.

П. Сиркес. Куда?

В. Мережко. На Малую Грузинскую. Встретились после долгого перерыва. Он человек очень сложный, скажем так. Умеет быть замечательно любезным, приятным, нежным, контактным, но бывает и чрезвычайно холодным, закрытым — недосягаемым. Как это сочетается, до сих пор не пойму.

П. Сиркес. Воспитание?

В. Мережко. Воспитание. И, наверное, все-таки... Может, он и раньше таким был, да, видимо, и Голливуд некоторым образом повлиял.

П. Сиркес. В воспоминаниях Ширли Маклейн он предстает именно таким.

В. Мережко. «Как ты смотришь — Ася Клячина тридцать лет спустя?..» — спросил Андрей, едва я переступил порог. Конечно, мгновенно встал вопрос этический: «Я-то могу, мне с тобой интересно работать, однако имею ли я право?.. А Клепиков?» И тогда Кончаловский рассказал, что Клепиков примерно полгода пытался написать эту историю. Сюжет, сюжетный ход был придуман Андреем и предложен Юрию, но у того ничего не получилось. Затем он изложил свою идею Тюрину. Рудольф Тюрин тоже сделал совсем не то, чего хотел режиссер, сочинил свою историю, хотя ими совместно были намечены конкретные драматургические ориентиры. Кончаловский заверил меня, что в данном случае я не должен испытывать затруднений нравственного порядка, и в двух словах обрисовал замысел. Как человек, знающий западные условия, Андрей был четок: «Давай так — срочно нужна заявка. Если она у тебя выйдет, будем работать».

Мне очень хотелось, чтобы вышло. Это ведь всегда экзамен, вовсе не унизительный, скорее — жестокий. Другого выбора наше время кинодраматургу не оставляет. Ну и, конечно, значимость фигуры постановщика приходится учитывать.

Я набросал заявку и не без трепета душевного отнес Кончаловскому. Он прочитал и сказал: «Витя, замечательная заявка! Я выплачиваю тебе аванс. А теперь нужно по этой заявке написать синопсис».

Дня три мы с ним разминали сюжет. Дольше некогда было — Кончаловский улетел в Америку.

П. Сиркес. Он что, продюсер картины?

В. Мережко. Тогда продюсера еще попросту не было, поэтому он сам финансировал сценарий.

Итак, синопсис. На него мне было отпущено всего десять дней. И ровно через десять дней я передал этот самый синопсис по факсу в Лос-Анджелес. Человек потрясающей обязательности и дисциплины — у нас такие перевелись, — он позвонил оттуда почти мгновенно: «Витя, я прочитал — замечательно! Скоро вылетаю. Сценарий нужен срочно».

Вернулся. Мы подробнейшим образом прошли по всем эпизодам будущего сценария, я сел и по наговоренному, по наработанному все записал. Затем была так называемая первая сборка. А вот второй вариант, уже окончательный, стали писать вдвоем. То я как бы с его голоса писал, теперь же сообща выверялся каждый эпизод, поворот действия, уточнялись диалоги, характеры. Все это протекало у нас довольно мучительно. Подобного

занудства и требовательности я больше не встречал. Если ему кажется, что что-то не так, он говорит: «Минуточку!.. — снимает с полки какую-то книжку или достает кассету. — Давай посмотрим, поучимся... Что мы, глупее, дурнее?» Он все время что-то познает, усваивает. Не прощает слабины ни себе, ни другим. Иногда срабатываешь вполсилы, потому что надоедает одно и то же жевать. Он подобного не допускает никогда. Закончили второй вариант, и я улетел к Павлу Лунгину в Париж — поступило от него интересное предложение. Пробыл там недели три. И когда вернулся оттуда, Андрей сказал: «Витя, пусть пока «Курочка Ряба» полежит. (Так мы называли новый фильм об Асе Клячиной.) Нужно написать еще один сценарий — сроки поджимают. У нас с тобой как-то легко дело идет. Но на все про все будет месяц — не больше».

Затея, в общем, следующая: триллер, жесткий даже по американским меркам. Название — «Мороз по коже» или по-другому — «Московский мороз». В месяц не уложились — прихватили пяток дней.

П. Сиркес. Что, Кончаловский в обоих случаях будет и формально считаться вашим соавтором?

В. Мережко. Конечно. И формально и по сути — сюжеты-то его. И сейчас мы набрасываем третий — «Дом дураков».

П. Сиркес. К сожалению, я не читал литературного сценария второй «Аси-хромоножки» — только режиссерский. Но мне говорили, что во время съемок, а иначе и невозможно с непрофессионалами, было много импровизации. Значит, сценарий неизбежно претерпел изменения. Как вы их оцениваете?

В. Мережко. Когда мы только начинали, Кончаловский сказал: «Витя, у нас, конечно, будет много непрофессиональных актеров. И в групповках — групповых сценах — неизбежны импровизации. Мы сейчас пишем диалоги, но как бы прядем лишь нить разговора. Вот соберутся бабки — в избе ли, на митинге, там возникнут и вовсе неожиданные реплики. Важно сохранить драматургический импульс эпизода, сцены». И я был к этому абсолютно готов — возразить было нечего. В итоге же, мне кажется, суть истории все-таки не изменилась.

П. Сиркес. Да, реплики многих персонажей, если судить по режиссерскому сценарию, отдают литературностью, мне показалось, искусственностью. Несомненно, в живом произнесении они обкатаются, обомнутся...

В. Мережко. Да. Я смотрел материал и разделил бы его на две части. Инна Чурикова великолепно ведет роль в фильме, чуть-чуть подстраиваясь под нижегородский говор. А селяне, конечно, молвят все по-своему. Андрей им вперед зачитывает текст, они же находят слова, которые им понятнее и ближе. Если бы с написанными мной диалогами работали профессионалы, уверяю, ощущения приблизительности вербального ряда не было бы — там выстроена очень четкая пьеса.

Почему Ия Саввина, прочитав сценарий, отказалась сниматься? Сначала Андрею по телефону, потом мне в глаза, — мы встретились в Петербурге на заседании фонда Николая Константиновича Симонова, — Саввина выкрикнула: «Сценарий порочит русский народ, издевается над русскими. Это... это... не бездарно, нет, — это бездушно и бессовестно!..» Вот какие несправедливые и неприятные обвинения мы услышали. Почему-то подчеркивала, что гневается больше на меня. Кончаловский возражал, что мы вдвоем писали, Мережко — только соавтор. «Нет, ты любишь русских, — настаивала Саввина, — а Мережко их, нас терпеть не может!» Почему? Почему я — русский, почему я свою нацию не выношу?.. Глупости! Сценарий действительно беспощаден. И очень необходим сейчас. Понимаете, когда страна разваливается, когда нравственность утрачивается, когда мы живем вчерашним днем, держимся за обветшавшие стереотипы, не желая меняться, работать, как люди в цивилизованных странах, производить необходимо важное и полезное, то, конечно, наступает та драма — драма нации, государства, которую мы наблюдаем сегодня. Разрешение коллизии фильма происходит через смех, через юмор. Придумка с золотым яйцом Фаберже, которое оказывается фальшивым, позволяет обнажить, вскрыть реальность, выставить напоказ наши болезни. Перво-наперво — зависть. Есть старый анекдот: если где-нибудь в иных землях у кого-то хороший дом, то его соседи строят дома не хуже. Русские — наоборот, сожгут этот дом, чтоб глаза не мозолил, душу не терзал досадой на чужое благополучие.

П. Сиркес. Для меня ваша «Родня» до сих пор — одна из лучших картин, схвативших народный тип, характер человека из народа. Вы и сами, как сейчас подтвердили, от народа-«богоносца» себя не отделяете, хорошо знаете, чувствуете и понимаете простых людей. Что, на ваш взгляд, происходит с народом сегодня и в какой мере ваши наблюдения отразятся в картине?

В. Мережко. Происходит — об этом все твердят, это стало уже банальным — душевная драма. Худо-бедно почти восемьдесят лет жили по одним законам, и человека заставляли верить, что он увидит коммунизм, у

него будет все самое настоящее, самое лучшее. Причем если в городе сохранялось все-таки своеобразное свободомыслие, ирония, недоверие, скептицизм, то селяне — они как дети. Крестьянину говорили: «Паши — ты получишь трудодень». Он пахал — куда денешься... Его приучали из поколения в поколение быть таким. И сейчас, когда ему талдычат, что это все было плохо — как-то пахал он не так, сеял не так, убирал не так, даже чад своих растил не так, — он в растерянности. Вам знакома деревня или нет?.. Ведь когда-то существовал даже особый налог на корову. Я это хорошо запомнил. Мой отец был заведующим сепараторным пунктом на Дону, на Кубани, потом на Украине. На Украине он недолго работал — мы опять переехали в Россию. За корову надо было сдать в год двести двадцать литров молока. И сдавали. Каждое утро, подоив скотину, несли энное количество молока на сепараторный пункт, где все записывалось. Теперь пишут, что у нас не было налоговой инспекции. Была — да еще какая суровая: попробуй не сдать!..

П. Сиркес. Когда я поехал в места, где похоронен мой отец, — он погиб в боях под Орлом в Ливненском районе, — там было три могилы, я не нашел точно, но выбрал одну из этих трех, потому что мне сказали: «Вот здесь лейтенант похоронен...»

В. Мережко. Совсем мальчишкой погиб?..

П. Сиркес. В тридцать один год.

В. Мережко. А вам сколько лет было?

П. Сиркес. Мне еще десяти не было. И что меня поразило — эти могилы находились в вырубленном саду. Я спросил: «Когда вырубили?» Бабы ответили, что частью вырубили на дрова солдаты, когда тут фронт стоял — очень долго стоял фронт, ни немцы не могли наших спихнуть, ни мы немцев. Ужасные были бои!.. А остальные деревья свели уже после войны, чтоб не платить налог.

В. Мережко. Да, был налог и на деревья — на плодоносящие. Воспиталось не одно поколение понимающих и принимающих эти правила жизни. Весна — завтра начинаем посевную. Осень — послезавтра приступаем к уборке. Не потому что мужик, специалист, хозяин увидел, что пора, — ему предписывалось это райкомом партии.

П. Сиркес. Нашли ли вы художественный эквивалент этой жизненной проблематике в своем фильме?

В. Мережко. В фильме драма личности, драма женщины, которая тридцать лет назад в грязи любила, в грязи ребеночка родила. Помните сцену?..

П. Сиркес. Да, конечно. Я видел картину, когда ее сняли с полки. А сценарий Клепикова прочитал значительно раньше. Когда-то, в семидесятые, составлял сборник сценариев выпускников Высших курсов сценаристов и режиссеров для издательства «Искусство». Он, правда, так и не вышел в свет, но я, наверно, из ста работ отобрал с десяток, в том числе и клепиковскую.

В. Мережко. Да. И вот эта женщина за тридцать лет выросла как личность. И вдруг ей тоже говорят: «Забудь! Забудь все, что было до этого. Попытайся жить по-новому». В этом характере, в судьбе Аси Клячиной для нас сошлись все те душевные муки, которые испытывают сейчас практически все сельские люди в возрасте от шестидесяти до сорока лет, а может, и те, кто помоложе. Только двадцатилетние нынче как-то по-другому начинают относиться к колхозу, к земле. Но, уверяю вас, их деды, отцы и старшие братья не понимают, к какому берегу пристать. Отсюда и растерянность, и жестокие, смешные, нелепые, хотя и столь естественные для деревенских жителей поступки — в этом природное движение характеров. И по движению этих характеров можно анализировать состояние части общества. Не желание позубоскалить, упаси Бог! — сострадание, сочувствие, стремление увидеть и осмыслить, что же с ними происходит, руководит нами. Как помочь страждущим? Хотя по «Кинопанораме», да и по собственному творчеству знаю, и говорю об этом почти в каждой телепередаче: современный прокат сводит на нет усилия кинематографистов, направленные на то, чтобы влиять на происходящее в стране.

Например, эту нашу картину Кончаловский готовит к Каннскому фестивалю. В лучшем случае ее посмотрят еще и в Доме кино, в Киноцентре, в кинотеатрах «Октябрь» и «Россия» в Москве. По российским городам и весям вряд ли она пойдет. Вряд ли. Через два года покажут по телевидению. А нужно — сразу, пока еще все не остыло...

П. Сиркес. А разве картина не ориентирована прежде всего на западный прокат?

В. Мережко. Нет, нет. Это картина абсолютно наша, российская.

П. Сиркес. А ставка на экзотику?..

В. Мережко. Экзотика... Ну, представьте, вы сидите перед телевизором, а на экране проходят сцены из жизни монголов или африканцев. Вам интересно, но разве это так уж вас задевает?..

П. Сиркес. Никита Михалков, Отар Иоселиани как раз о монголах и африканцах сделали свои лучшие фильмы за последние годы.

В. Мережко. Да, потому что в интерпретации нашего художника любой материал приобретает для Запада дополнительный

интерес. Вот уже сейчас по публикациям, которые Кончаловский привез из Парижа, видно, как ждут его новую работу. Не сомневаюсь, в Канне, в конкурсной ли программе или за ее рамками, она найдет и своих зрителей и своих покупателей.

П. Сиркес. Покупатели — это серьезно.

В. Мережко. Он все-таки повязан с продюсером, который со временем появился. В Голливуде Андрей прошел достаточно суровую школу, и это не может не сказываться. Ну, и любопытство Запада к нашей трагикомической экзотике не иссякает.

Возьмем Виталия Каневского — я его знаю очень хорошо. Сколько раз пивал у меня и чай и водку. «Замри-умри-воскресни!» — это была не первая его большая картина. Первая — «Деревенская история» с Еленой Соловей в главной роли. И мне пришлось повозиться со сценарием Виктора Потейкина, и Фрижетте Гукасян, и Светлане Пономаревой. Все пытались этот сценарий как-то перелопатить. Результат же получился средний. Но когда Каневский снял вторую картину, где жестокость на жестокости, мразь на мрази, мерзость на мерзости, где садизм и аморальность возведены в принцип, то его за границей подняли на щит. Он режиссер без нравственных тормозов. Ему нужно, к примеру, в сексуальных играх обязательно обоссать человека — гаже и не придумать. А Западу нравится, что в этой громадной стране живут даже не варвары, не дикари — в общем, и слов-то не подберешь!.. Они смотрят и, наверно, шепчут про себя: «Слава Богу, что мы не такие! Слава Богу, что мы — не там!» Ведь Каневский творит сонм каких-то чудовищ — грязных, чавкающих, срущих, воняющих, убивающих все вокруг и... наслаждающихся этим. Когда американцы создают фильмы про вампиров, то в них против вампиров восстает все общество. А у нас вампиры и людоеды — суть общества. С ними никто не борется, потому что само общество таково.

П. Сиркес. Давайте вернемся к предмету нашего разговора. Есть старинная поговорка: «Не стоит село без праведника». На мой взгляд, Ася-хромоножка в давней картине и была из таких праведников. Но вот читаю новый сценарий о ней и не в силах отвлечься от мысли: а могла ли с этой женщиной произойти подобная эволюция?

В. Мережко. За тридцать лет?

П. Сиркес. Да. Каждый из нас несмотря ни на что остается самим собой в течение всей жизни. Конечно, жизнь нас обтесывает, обстругивает — разных людей в разной степени, конечно. Как вы понимаете, речь не о внешности, а о характере. Впрочем, вашу Асю до сих пор любит Черкунов (и персонаж и исполнитель — тот же), вы же, передав эту роль Чуриковой, ставите его в положение, когда он должен сохранять чувство как бы к той же женщине, но в другом облике. Возьмем первый же эпизод сценария — на рынке. Мне показалось, он не органичен для этого характера.

В. Мережко. Я бы вам возразил следующим образом: во-первых, у нас все-таки другая история. И то, что Саввина отказалась сниматься — это подарок судьбы, ибо это все-таки — другая история.

П. Сиркес. Значит, вы никак не связываете эти две картины?

В. Мережко. Я связываю их, но все-таки это другая история. Не знаю, сделает ли Кончаловский, как мы намечали. Он хотел вставить во вторую ленту небольшие кусочки из первой, такие, где непонятно: Саввина — не Саввина. Не будем акцентировать: здесь — Чурикова, а там — Саввина. Удастся ли?..

П. Сиркес. А в титрах будет как-то обозначено, что вторая картина — это продолжение первой?

В. Мережко. Пока не решили окончательно. Более того, если раньше Андрей был крайне настойчив в желании вмонтировать во вторую картину кусочки из первой, то сейчас, думаю, он от этого может и отказаться. Недавно он мне пожаловался: «Не знаю, как сейчас будет выстраиваться...»

П. Сиркес. Мне кажется, такой «вмонтаж» подействовал бы разрушительно.

В. Мережко. Да. И материала так много. Он говорит: «Боюсь, придется резать хорошие вещи, и те куски могут сюда не лечь...» Теперь насчет перемен за тридцать лет. Вот я, двадцатишестилетний — и теперешний. Проделан путь совершенно невообразимый. Поступил во ВГИК в двадцать семь. А останься в Ростове-на-Дону главным инженером издательства «Молот»?.. Принят был бы в партию — и пошел бы и пошел... И дошел бы до обкома! Русский, Иваныч, анкета чистая, родители из деревни. Представляете, какая могла быть партийная карьера? И в какого функционера при моем непростом характере, — я знаю, что о себе говорю, — превратился бы, чего бы достиг?.. Судьба распорядилась так, что оказался в другой среде и в другой профессии — изменился кардинально.

П. Сиркес. Но с героиней ничего похожего не произошло. Она живет в той же деревне, в окружении тех же самых людей.

В. Мережко. Произошло. Она стала... Если тогда она была просто странной девочкой, любящей одного, родившей от другого, то с годами она стала лидером колхоза. Предсе-

датель в колхозе при советской власти был вторым лицом. Первым всегда оставался парторг. А Ася была парторгом — вперед, за мной!..

П. Сиркес. А откуда известно, что она стала парторгом? Это ж вы ей навязали.

В. Мережко. Как?.. Мы решили так, что за тридцать лет она прошла путь от простой Аси Клячиной, которая родила в котловане, до развенчанного парторга.

П. Сиркес. Да, но ведь, извините меня, чтобы стать парторгом, нужна была какая-то душевная предрасположенность. Тот характер, тот тип души, которыми была наделена героиня Ии Саввиной, мне кажется, совершенно не был предрасположен к такой трансформации.

В. Мережко. Вы абсолютно не правы, потому что партия — очень хитрая и тонкая организация. Она понимает, что иногда в парторги надо продвигать наивного, доброго человечка, чтобы привлечь массу и манипулировать ею. Мы с Андреем фантазировали: нашу чистую, неискушенную Асю завлекают в ряды, и постепенно из робкой девочки формируется лидер, эдакая парттетя.

П. Сиркес. Но вы же показали сразу результат.

В. Мережко. Мы как бы говорим ей: «Ася, ты была парторгом. Отвечай за свою деревню». Отсюда и эпизод на рынке: она дает по морде кавказцу. Тридцать лет... Это же срок, тем более для одного человека — с двадцати до пятидесяти. Истина постигается. После пятидесяти все-таки нажитым живешь. Не только могла — обязана была измениться. Или она спилась бы — была бы такой полупьяной рядовой колхозницей, одной из забулдыг, бомжующих или полубомжующих нынче в райцентре. Или, как у нас, прошла через парторгство, а тут и весь набор: «Пошел на хер! Все, блин, бардак! Это что — демократия? Это что — порядок? Вот при мне был порядок! А это говно!» Мы решили так строить сюжет. Это наше право — право авторов.

П. Сиркес. Но весь-то путь, тот самый, тридцатилетний, остался за кадром...

В. Мережко. И хорошо.

П. Сиркес. Когда предо мной предстает человек, а я не могу вообразить, что же привело его в нынешнее состояние, то...

В. Мережко. Вот я пишу о вас сценарий...

П. Сиркес. Вы хотите опереться на мои знания о том, что было, что прожито. Но представьте себе другого, того же западного зрителя, который не знает. Он не жил этой жизнью, а вы предлагаете ему уже готовый тип. Великая литература всегда была сильна тем, что когда она предъявляла нам человека, в нем все было ясно от начала до конца.

В. Мережко. Мне все ясно. Если есть партийный лидер, даже в деревенских масштабах, — это всегда лидер. И от слова «лидер» мы отсчитываем все поступки Аси. Лидер. Она нигде не уступает своего, несмотря на то что теперь она уже бывший парторг. Сегодняшний ее день приоткрывает таким образом оконце и в прошлую жизнь.

П. Сиркес. Какие-то реминисценции, может быть, все-таки не помешали бы... Кончаловский не случайно хотел сделать ретроспективные вставки.

В. Мережко. Более того, ему нужно противопоставить ту Асю, робкую, слабую, нежную и незащищенную, этому монстру. Но у нас, как уже было подчеркнуто мной, совершенно самостоятельная история. Потому-то я и не комплексовал особенно из-за Юрия Клепикова. Верно, остались от прежней картины Александр Сурин, непрофессионалы с Волги. Но наш фильм — абсолютно оригинальное произведение о драме личности в современной русской деревне.

П. Сиркес. Юрий Богомолов в своей интересной работе, посвященной Кончаловскому, его фильмам, пишет, что Ия Саввина выразила в Асе природную естественную нравственность, не перевоплощаясь, а развоплощаясь. Чурикова должна, по вашим словам, сыграть чуть ли не монстра. Конечно, она актриса больших возможностей...

В. Мережко. Величайшая актриса!

П. Сиркес. Да. Но все-таки есть инерция восприятия того, что мы знаем о ней...

В. Мережко. Об Асе или о Чуриковой?

П. Сиркес. И о Чуриковой и об Асе. Вы не боитесь, что эта инерция будет работать против вашего замысла?

В. Мережко. Нет. Во-первых, далеко не все зрители видели, а тем более помнят ту картину. Во-вторых, вот этот диссонанс между чистой наивной девочкой и сложным характером, вылепленным Чуриковой, как раз и придаст злободневное звучание картине, и вызовет к ней дополнительный интерес. Как противоестественно шло развитие общества, если славная девчушка превратилась в чудовище! Теперь я уверен, что если бы Ия Саввина снялась и в этом, последнем фильме, он многое бы потерял. Чурикова ярче по мазкам как актриса. Роль, может быть, и подсознательно писалась мной для Инны Чуриковой, Нины Усатовой или Нонны Мордюковой. Это не укрылось от чуткой Саввиной. В Чуриковой есть тот напор, о котором мы думали, который есть в характере героини. Просто так судьба распорядилась,

чтобы помочь картине, помочь Кончаловскому, который после стольких лет отсутствия вдруг вновь вернулся в Россию снимать, оставив Голливуд. Преодолеть такой соблазн, знаете, не всякому дано...

Позавчера, когда мы у него работали, звонит из Лос-Анджелеса продюсер фильма «Мороз по коже»: «Андрей, есть деньги, срочно нужно запускаться». В Америке его не забывают. Но он поехал снимать в нашу развалившуюся страну. Это вызывает большое уважение. Может быть, поэтому судьба к нему благосклонна, и нам повезло с Чуриковой. Когда Ия отказалась, не скрою, мы были убиты. Рассматривались разные предложения. Андрей говорил: «Ты понимаешь, как только появится его величество Актер Актерыч, пусть и в юбке, все развалится — люди не поверят, что это из их среды существо». Чурикова, она сама — народ, да, она из толпы. Странная, с чудинкой, в жизни не скажешь, что она актриса, даже внешне далека от традиционного представления о кинодиве. У нее блистательное природное чувство юмора. Как она заводила на съемках деревенских теток — и выпить, и рассмешить, и пустить в массовку шутку, так что все взрывались буйным хохотом. Умница! Но ум ее каким-то непостижимым образом сочетается с невероятной наивностью, бесхитростностью и чистотой.

П. Сиркес. И последний, пожалуй, вопрос. Как вы думаете — ваша картина покажет движение жизни?

В. Мережко. Безусловно. Ломка душ, особенно сельской части населения нашего, которая еще не скоро закончится, — вот главное в картине.

П. Сиркес. Но тем труднее схватить это: когда у реки медленное течение, кажется, что она неподвижна. А ведь картина длится недолго...

В. Мережко. Там есть две вещи: с одной стороны, мы как бы рассказываем о нынешнем времени, с другой — о вечной драме русского характера — о его неприкаянности.

П. Сиркес. А вот та первая сцена на базаре, с которой начинается фильм?.. Я так и слышу, как сыплются упреки в ваш адрес, что вы вот не удержались от шовинистического акцента, что там «лица кавказской национальности» и прочее... Вы не боитесь?..

В. Мережко. Но так оно и есть. Таковы приметы сегодняшнего нашего существования. В прежние годы говорили, что дружба народов — главное достижение советской власти. А сейчас зачем обманываться? К сожалению, антагонизм между людьми разной национальной принадлежности не изжит.

П. Сиркес. У меня нет сомнений: вы шли от правды жизни, но ведь у искусства своя правда.

В. Мережко. Я убежден в правоте наших моральных и творческих принципов. Может быть, потому мы и затеяли новую работу — «Дом дураков». Об этом можно было бы сказать...

П. Сиркес. Скажите.

В. Мережко. Коллизия будущего фильма такова: люди, обитающие в сумасшедшем доме, оказываются нравственно достойнее тех, кто вокруг, вне его. За основу взят описанный в прессе факт, когда во время осетино-ингушского конфликта (убийцы с обеих сторон) больные заняли оборону, организовались, выдвинули лидера. Психи, они спасали жизнь. Осетины прятали ингушей, и наоборот. Потрясающе! Мы разрабатываем эту неординарную ситуацию. Крайне интересно.

И пишем главные роли для Инны Чуриковой и Нонны Мордюковой.

Март 1994 г.

Юрий Норштейн

Метафоры

Этот текст сложился из записей Юрия Норштейна, из бесед с ним о его фильмах, об анимации и кинематографе — о том, что питает творчество, из каких впечатлений и ассоциаций рождается произведение искусства...

Однажды весной я видел пень срезанной березы. Он был, наверное, метров трех с половиной в обхвате. Сердцевина гнилая, покрасневшая и залита соком так, что можно банкой зачерпнуть. Корни продолжали сосать соки земли, и пень дымился, все в нем взбивалось, заливалось пеной... И шло пиршество. Со всех сторон слетались пчелы, шмели. Распихивая друг друга, утопали в полном блаженстве. Было солнце отчаянное...

Быть может, на самом деле пень был не такой. Но мне грезилось изнеможение, гибель,

босховский рай, упоение «бездны мрачной на краю», как бал сатаны под полуденным солнцем.

Это видение, очень сильное, каким-то образом соединилось с другой картиной, живущей в памяти, — с огромной ветлой в овраге. Через тот овраг мы ходили в деревню, где снимали дачу. Дерево надломилось под собственной тяжестью, и ветки его свисали до самой земли. И каждый раз, спускаясь в овраг, я видел, как оно постепенно сокращалось. Сначала ему отрубали пальцы — тонкие ветви. Потом дело доходило до рук. И наконец остался один оглодок, с которым уже ничего нельзя было поделать.

Мне казалось, что я слышу гул неостановимой работы. Казалось, что дерево тяжело дышит... Постепенно его разнесут по домам, и каждая его часть превратится в какую-то полезную вещь или сгорит. Дерево как бы продолжает жизнь в других измерениях, переходит в другое качество. Превращается в золу, согревает... И ты можешь даже не подозревать о том, что ощущение покоя и незыблемости жизни связано с этими несколькими молекулами тепла.

Наверное, каждый — язычник по сути своей. Завороженность деревом, огнем... Быть может, она идет от наших пращуров и попадает вдруг в душу, а может, связана с твоим детством. С теми ощущениями, когда ты смотрел на горящие угли в печи.

В темноте коридора, когда никого нет, открываешь печную дверцу, и оттуда идет жар, и пламя пляшет, а за тобой — темнота. И эта темнота надвигается, заливает весь дом. Чернота вокруг... А огонь — как крик петуха — сжигает страх черноты, испепеляет духов, собирающихся за твоей спиной...

Такие впечатления не рассеиваются. Они откладываются в тебе, становятся твоей землей, из которой все потом произрастает. В детстве слово «Мадрид» было для меня грозным сочетанием звуков. В самих буквах чудилась неумолимая устремленность. Смутное видение. Возвышенности, из которых проступают камни, сухие пучки трав и обязательно сумрак. Не вечер, а именно сумрак, как будто солнце закрыли.

Сердце заходилось от одного только предощущения, что смогу увидеть «Менины» Веласкеса, Эль Греко...

Эль Греко — пламя. Только холодное пламя. Выхлестнулось и замерло. Непонятным, причудливым образом сложились какие-то формы. Холодным костром это сделано, а не кистью художника.

В Испании я впервые услышал настоящее цыганское пение. Исполнитель приехал откуда-то из провинции. Вышел с бутылкой вина, со стаканом... И как он пел... На сцене — крик с кровью... Он смотрел куда-то перед собой, все время облизывал губы. Как будто сосредоточивал энергию в одной точке, чтобы войти в этот крик. Казалось, что сумрак вдруг уплотнился и прошел через это горло. Что оно было продрано ветрами, терновником. Что пущена чистая кровь звучания. Это был черный крик. В нем не было красоты. Было что-то, что красоту превосходит. Что есть в крике над умершим человеком. Все было на грани жизни и смерти. На сочетании белого и черного. Но подлинное искусство всегда идет по очень узкой кромке. И шаг в любую сторону — падение. Либо в пошлость, либо в смерть.

То, что я увидел в Толедо, было очень похоже на звук этого самого слова — «толедо». Он идет вверх, скользит по нежным очертаниям скал... В испанском языке заложен рельеф этой страны. Но все же, только оказавшись там, внутри этого пространства, понимаешь всю силу и мощь этого единого куска — города-скалы, окаймленного водой. Казалось, что-то застыло живое. И во всем был свет. Свет тянулся от сумерек живописи Эль Греко, проходил расстояние от Мадрида до Толедо, окутывал эту гору и... замирал над городом.

Свет рождал метафоры и сам становился метафорой. Как у Гонгоры[1]: «Он сбросил вымокшее в океане и, влагу одеяний вернув пескам, развесил остальное. И жаждущим касаньем язык дневного зноя расправил складки, пробежал по тканям, припал к ним и высасывает солнце — волну величиною с волоконце». Целая громада света сходится в мельчайшей точечке!

Казалось, мертвому он возвращал душу: «Пестрели птицы — лиры в оперенье под синим сводом сельской литургии, меж тем как струйка голыши речные купала в белой пене и каждый камень ушком наставляла». Гонгора может сказать: «Зевок разочарованной земли», не называя пещеру пещерой. Пушкин пишет: «Зеваючи, жильцов к себе на утро ждут». В его строке речь идет о кладбищенской могиле («Когда за городом задумчив я брожу»).

В Испании — простор для метафоры. Там есть для нее материя. Боже мой, в Испании есть все условия для подлинной, великой мультипликации.

В мультипликации любой штрих, любая линия, даже точка могут распуститься в метафору. Есть фильм голландского режиссера Пола Дриссена «Давид и Голиаф». На экране бегает какая-то точечка, и слышен тоненький голосок: «Вы меня видите? Никто не видит? А сейчас?» И вдруг длинные, тонкие тени мелькнули — «Это я шляпу снял! Это ветер мои волосики треплет!» Еще тень скользнула — «Это я поднялся, а это моя тень».

Фильм почти абстрактный. Но точечка стала для тебя живой. Это не застывший иероглиф. Здесь все творится как будто заново — слово, звук, интонация... В финале точку растаптывают, и на экране появляется капелька крови. В этот момент ты переживаешь сильнейший шок. Вдруг понимаешь, что этого живого существа, в которое и ты сам вдохнул часть своей души, уже нет.

Камера приближается к точке так близко, что весь экран становится кровавым. Здесь нет натуры как таковой. Но достаточно знака, чтобы наше сознание восстановило всю картину реальности, которая стоит за образом, за метафорой. Чтобы возникло абсолютно реалистическое ощущение.

Видимо, это в природе мультипликации. В ней все содержится в сгущенной метафорической форме. Как детский рисунок, в котором из нескольких черточек складывается фигура, она способна в одной линии отразить весь мир. В короткой и ясной форме выразить всю философию мира.

У Пикассо море написано весело, точно ребенком. Прыгают козлята и с ними женщина. Так, что груди разлетаются. Сделано это человеком взрослым, уже обремененным философией, славой, умением абсолютно безупречно рисовать все, что захочет. И возвращающимся к истокам.

Одно изображение, другое... Женщина на портрете превращается в цветок. Пикассо оставляет портретное сходство, но в то же время доводит его до метафоры. И ты начинаешь видеть саму модель глазами художника. Метафора как бы раскручивается в обратную сторону, в сторону реальности. Художник сокращает, облегчает этот путь. Помогает разрушить преграду между тобой и миром... А мультипликация делает это другим способом. Ее сила в том и заключается, что она способна возвратить первозданность ощущений. Соединить то, что нам даровано в детстве, и то, что приходит потом как итог всей жизни.

Все дети — язычники. Они не просто награждают предметы душой. Предметы — это детские боги... Я помню, в какой трепет в детстве приводило меня горение керосинки... Это медленное тление, запах фитиля... И этот восторг при первом снеге, ощущение пряности его, его белизны и чистоты... Напротив нашего крыльца росло дерево. Глядя на него, я видел, как меняется жизнь. Это был тот дом и тот двор в Марьиной роще,

[1] Луис Гонгора-и-Арготе (1561—1627) — испанский поэт.

Панорама Толедо

которые потом появились в «Сказке сказок».

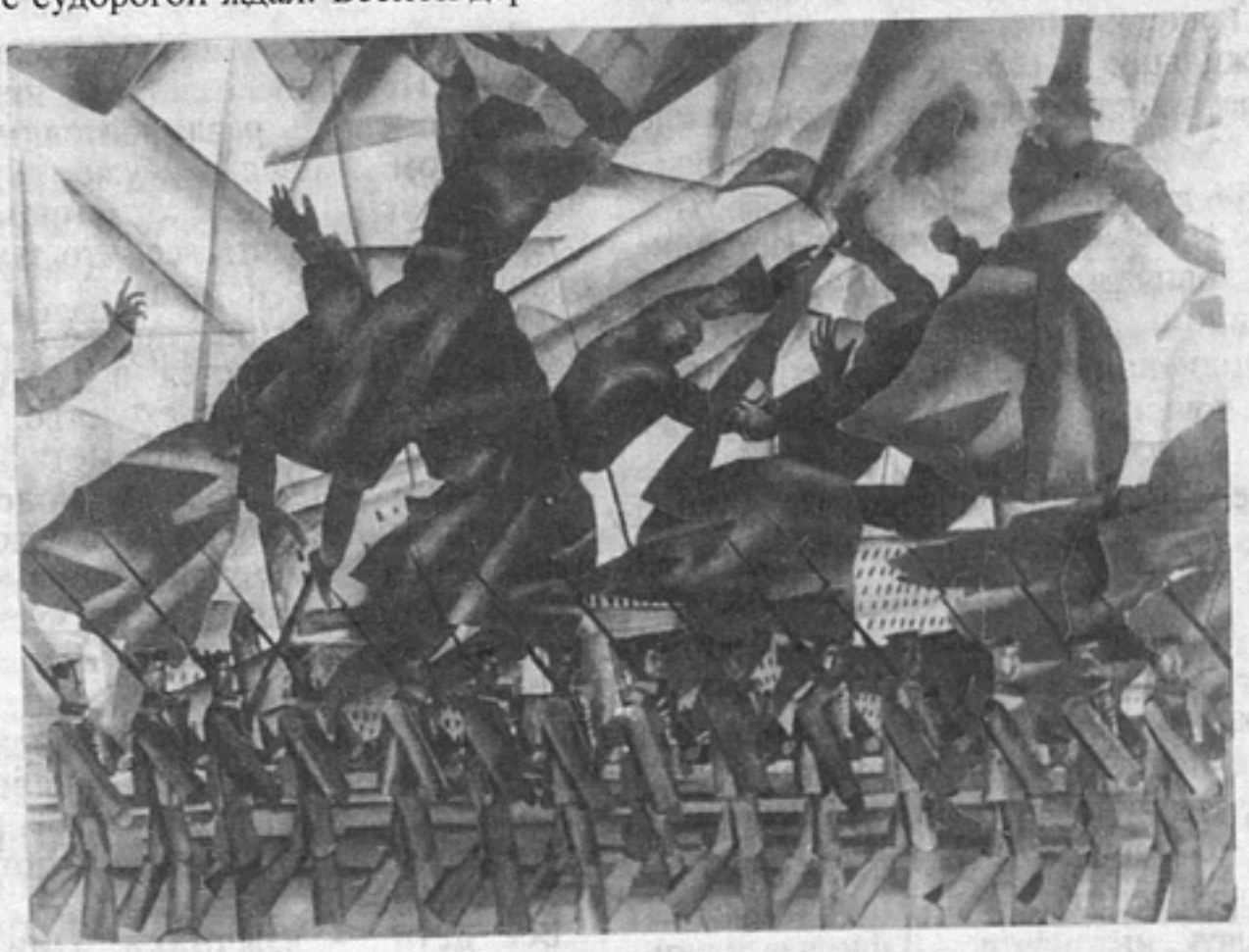
Чтобы увидеть это дерево, нужно было пройти по коридору. Сквозь запах гуталина, ржавых труб, прогнившего пола. Мимо тряпок, сохнувших над керосинками. Мимо кладовок, лестницы. Зимой — мимо лома, лопаты, сквозь запах холода; в холодных сенях под дверью всегда были наметены маленькие сугробы снега.

Нужно было пройти по темному коридору, и перед тобой открывалось это дерево. И облака. В которые ты улетаешь.

А весна покрывала его зеленью, которую всегда ждал, с судорогой ждал. Весной дерево

В 1967 году с художником Аркадием Тюриным мы взялись за фильм «25-е — первый день» о революции. Романтическое ее ощущение тогда во всех нас было.

Мы делали фильм о революции как о порыве, освобожденности от земного притяжения, романтическом весеннем настроении. Он был связан с искусством 10 — 20-х годов, с его экстатической пластикой. «Мадонна» Петрова-Водкина, иллюстрации Анненкова, Пименов, Татлин... Его «Башня Третьего Интернационала» появлялась в фильме дважды. Спонтанно я ощущал, что многое в этой живописи может быть связано с мультипликацией, несет в себе ее энергию.



«25-е — первый день»

сочилось, и по жесткой коре взад и вперед сновали муравьи. Уютно было сидеть в дереве, прислонясь к его стволу. Ветка была на высоте двух ростов маленького человека, и забраться на нее не представляло никакой сложности. Это место, наверное, как детская колыбель...

А что такое — искусство? Ты будто греешься у огня, который сам разжег. Было бы в нас желание заниматься искусством, если бы жизнь была свободнее?

Мне всегда хотелось заниматься живописью. Мультипликация казалась пустым орехом. Ее можно было выразить словом. И, главное, для меня она не была связана с культурой.

Я был отравлен другим. Ван Гогом, Рембрандтом. В мультипликации есть свои шедевры, но таких, которые по силе сравнились бы с «Возвращением блудного сына», не знаю.

Живопись ломала границы. Как дерево, которое пустило корни, высасывая самое себя. Отяжелялась в какие-то моменты. Было предчувствие совершенно иного пространства. Сама живописная разработка, сама фактура становилась драматургичной, содержала в себе рассказ. Мне кажется, это было близко тому, что в свое время делал Федотов, сопрягая внешне не связанные между собой элементы, пронзая их вторыми, третьими, четвертыми планами...

В фильме не было «персонажности», к которой нас всех приучили и которую мультипликация да и весь кинематограф в целом исповедуют. Просто было желание изображение увидеть другим. Хотелось, чтобы все пространство, все поле кинокадра было наполнено такой же динамикой, такой же энергетикой, какими наполнено пространство живописи.

Один из пластических ходов фильма был взят из натюрморта Брака. Но он настолько

закрыт и неявен, что никому и в голову не пришло сопоставлять с ним эпизод, который у нас условно назывался «Штурм». Просто однажды, внимательно рассматривая Брака, я увидел вдруг, что в этой живописи существует свой свод, свое движение. Что предмет на моих глазах — как если бы это было сделано в мультипликации — возносился в воздух. Скрипка взлетала и рассыпалась, буквально трансформируясь в звук. И это превращение пластики в звук мы и хотели внести в фильм. Мы брали некие изображения-знаки, в которых как бы стянута, метафорически сконцентрирована вещественность мира, и, прибавляя очень важные для восприятия элементы — ритм, звук, — старались добиться все новых и новых превращений, новых колебаний изображения. В этом фильме, как мне кажется, многое сходилось с тем, что в тридцатые годы делал или пытался делать в мультипликации М.Цехановский. (Его сантиметров пять на пять рисуночки — наброски к маршаковской «Почте», которые я впервые увидел в 1962 году, маленькие акварельные шедевры, — не прошли для меня даром.)

Мы пытались соединить натюрморты Брака, Пикассо, живопись русских художников начала XX века, причем не обязательно художников первой величины... Ведь в самом искусстве 10—20-х годов очень многое соединилось. Произошло вдруг такое сильное обновление в живописи, в поэзии, в литературе. Видно, что-то, что было в самом воздухе, требовало этой обновляющей мощи. Мне кажется, что все подспудные явления в искусстве возникали как бы за счет перемены функций, что ли. Живопись брала на себя очень сильные функции поэзии. Поэзия вбирала в себя зрелищность. В музыке происходили такие сдвиги, что она становилась осязаемой. Может быть, все дело в том, что это было какое-то стремление вплотную приблизиться к вещественному миру, одухотворить его материальность.

Мы не можем вообразить искусство XX века без той морфологии, через которую оно прошло в начале века и которая была названа экспериментом. Но на самом деле, скажем, поэзия футуристов, поэзия того же Хлебникова или Маяковского — это не эксперимент. Это естественное состояние, когда язык воспринимался так же, как мог воспринимать его ребенок, только начинающий говорить. Из непосредственности ощущений рождалась свобода словообразования, словосочетаний. Новизна...

Во мне очень многое отзывается на это имя — Владимир Маяковский. Была идея сделать фильм о нем. В 1972 году, когда должны были дать наконец-то самостоятельную постановку, я решил, что это будет «Любовь поэта». Тот самый фильм о любви, который мне так и не пришлось снять...

Я не знаю, хотелось ли быть режиссером. «Режиссура»... Тогда это просто не мой словарь был. Была скорее игра в предполагаемое изображение, игра фантазии. Кадры грезились безотносительно к кино.

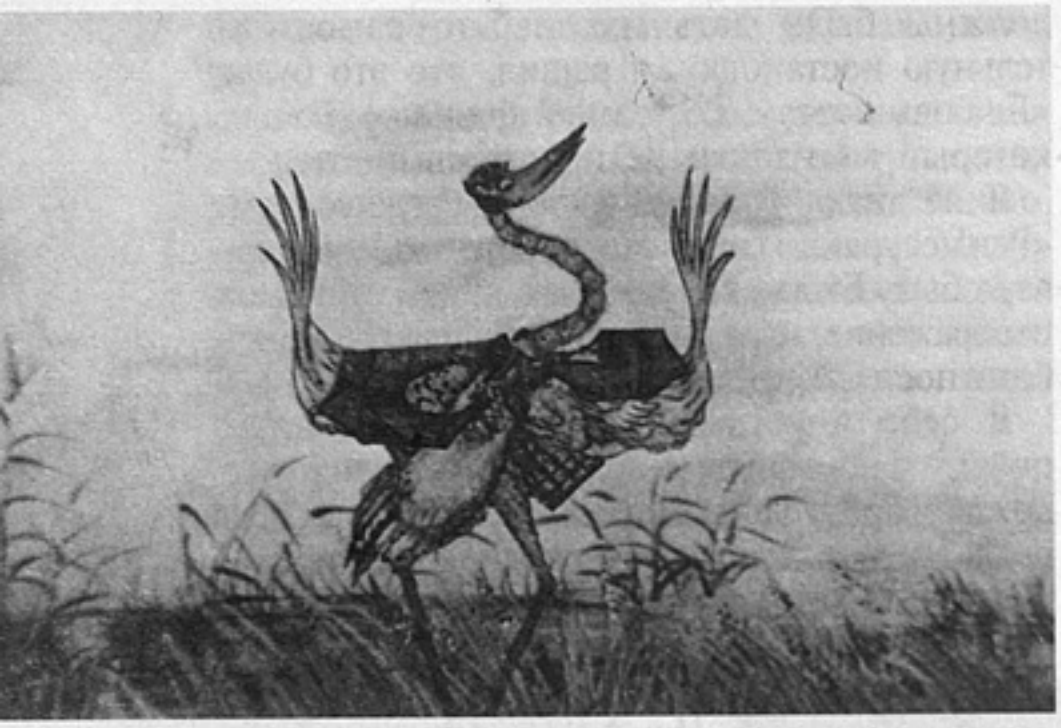
Я себе никогда не смог бы объяснить, почему в том фильме по мокрому от мелкого дождя городу должна была плыть огромная рыба — над машинами, над сверкающими фарами такси, над фонарями, отраженными в тротуаре.

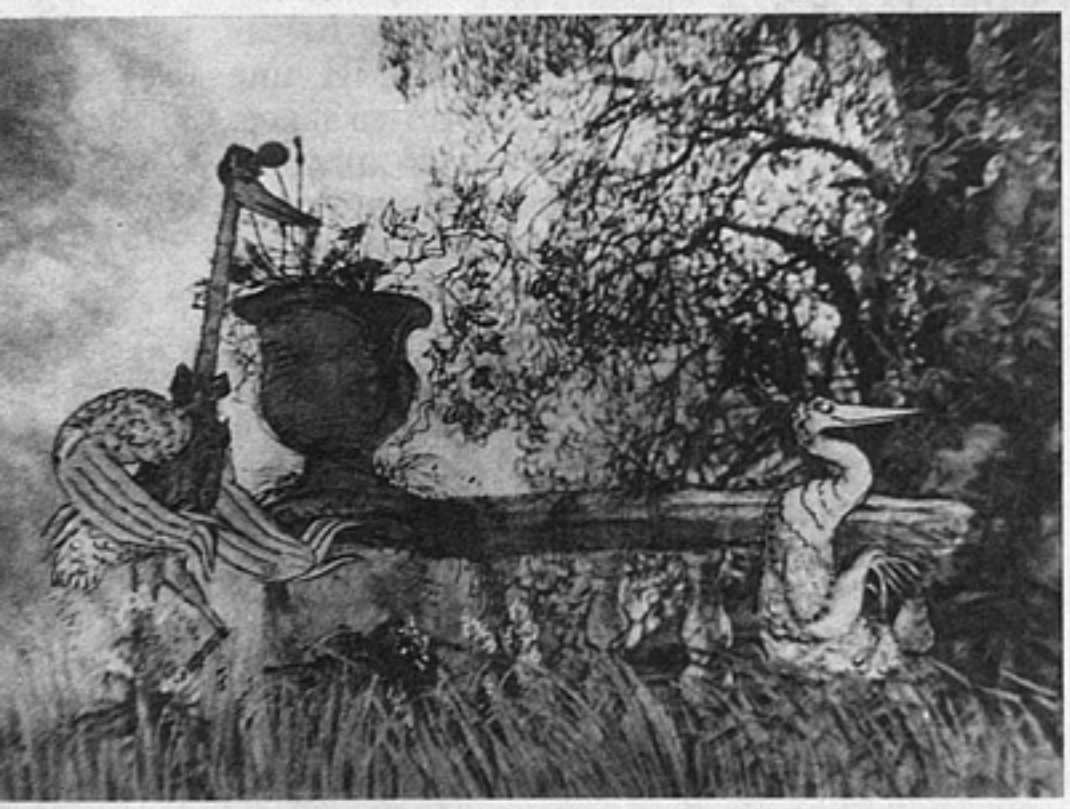
Я просто записывал для себя какие-то кусочки, рисовал. Некоторые эпизоды были связаны с поэмой «Про это».

Был эпизод, который я придумал, а потом прочитал об этом. Поэт идет с любимой и читает ей стихи. Она с раздражением бросает ему что-то резкое. И он рвет написанное на мелкие клочки. И эти клочки бумаги летят на мокрый тротуар, падают на прохожих, и каждый, когда его коснется листочек, как бы возгорается пламенем. Такая романтическая метафора любви. А потом я узнал, что Маяковский читал Лиле Брик любовную поэму «Дон Жуан», на что любовь поэта сказала: «Володичка, опять о любви». «Володичка» разорвал поэму и пустил клочки по ветру.

Маяковский — крупнейший кинематографист в поэзии. В его сценариях, мне кажется, заложено многое из того, что разрабатывал в своей поэтике Феллини. И мне кажется, что в Маяковском есть что-то такое, что есть в Жане Виго — в его «Аталанте». Но, может, это моя неуемная любовь к «Аталанте» сказывается. Фильм простой по ходам. Но если бы эти ходы не растворили в себе поэзию, которой нет в жизни... Если бы не было прохода молодоженов через дикие травы, мимо стогов сена... если бы не было невыносимой пытки любовного бреда, больше похожего на тяжелый тиф... если бы не появился балагур-продавец (далекие раскаты Феллини, хотя он утверждал, что в кино ничего подобного не видел)... если бы боцман с юнгой-переростком не ходили с граммофоном за своим хозяином... если бы не было абсолютного шедевра — эпизода с жуликом на железнодорожной станции... Не будь всех этих «если бы...» — фильм превратился бы в банальную мелодраму.

Простота сюжета — пространство для фильма. А для мультипликации и нужны такие сюжеты, такие решения. В этом, наверное, одна из ее драматургических тайн,





«Цапля и Журавль»

когда нужно «наткнуться» на какие-то простые ходы, а потом уже в этой простоте открыть и сложность, и глубину.

В стеклах дождинки серые
свылись,
гримасу громадили,
как будто воют химеры
Собора Парижской Богоматери... —

это ведь город, искаженный стекающей по стеклу каплей. Казалось бы — сочиненная метафора. Но это с натуры списанное изображение. Строчки, будто написанные кинообъективом.

Или:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот, —
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он и новые два
мечутся отчаянной чечеткой.
Рухнула штукатурка в нижнем этаже.
Нервы
большие,
маленькие,
многие!
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги!
А ночь по комнате тинится и тинится, —
из тины не
вытянуться отяжелевшему глазу.

Очень небольшое стиховое пространство мощно насыщено пластикой, ритмом, звуком.

Это сходно с поисками в живописи XX века. Например, изображение яблока у Магритта. Комната, четыре плоскости в перспективе и — яблоко; и все пространство буквально вытесняет, выталкивает яблоко из себя. Это метафора, доведенная до предела, до отчаяния. Такое насыщение предмета, что он уже превращается во что-то иное, чем просто часть физической реальности. Предмет и его скрытые метафорические свойства сливаются в одно целое.

Я всегда ловил себя на мучительной невозможности сопрячь слово с изображением, увидеть, как происходит это перетекание, вздымание слова, трансформация его в нечто газообразное и подвижное. У Маяковского слово мгновенно становится изображением. Есть строчки тональные, имеющие фактуру. Изобразительно переходящие в некую бесконечность. Даже в стихах в общем-то доста-

точно прозаических, что ли, таких, как например, «Разговор на Одесском рейде...». Там тоже есть тональность, есть гул и, как ни странно, там есть живопись Пикассо. «Дремлет мир, на Черноморский округ синь-слезищу морем оброня» — это чистый Пикассо.

...Мне хотелось делать кино о трагедии Маяковского как великого лирического поэта. Вспомните финал «Облака в штанах». Или вот эти последние строчки, написанные им незадолго до смерти:

...Ты посмотри, какая в мире тишь.
Ночь обложила небо звездной данью.
В такие вот часы встаешь и говоришь
векам, истории и мирозданью...

Или: «Море уходит вспять, море уходит спать...»

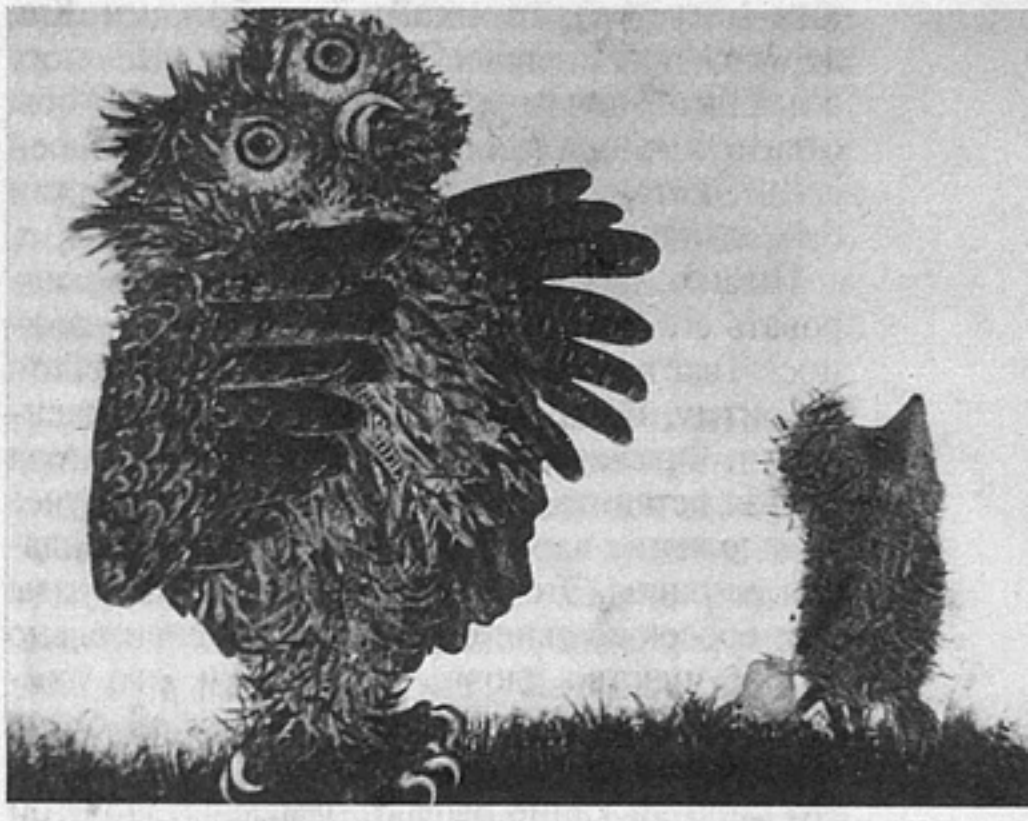
Простота их, по-моему, восходит к самым высоким степеням поэзии. Не знаю, много ли мы наберем строчек такой ясности и такой силы в XX веке. Той же душевной растерзанности и неуспокоенности, постоянного смятения, постоянной войны безбожника с этой стихийной устремленностью к престолу Божьему...

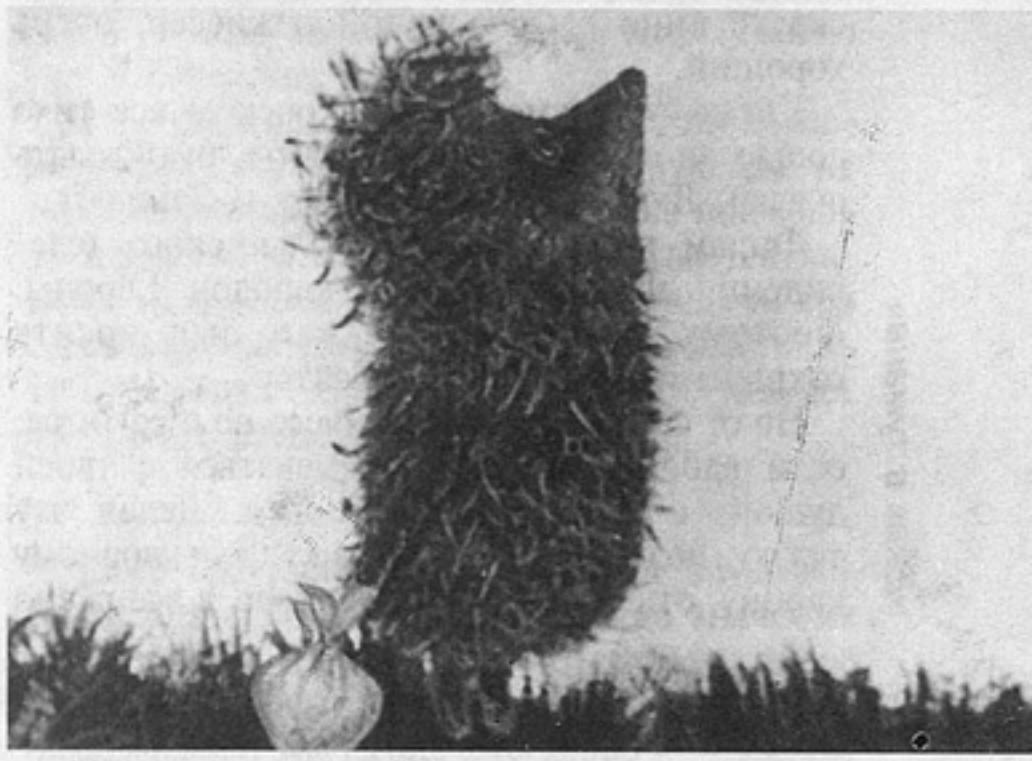
Смерть поэта должна была быть как уличная катастрофа, когда завизжат сорванные тормоза. Удар — и народ бежит к месту катастрофы...

Казалось, что мы должны панорамировать Эйфелеву башню, всю ее конструкцию — сверху вниз, все ниже и ниже, под грохот ног о металлические ступени. Как будто падаем, летим к катастрофе.

И уже после трагедии самоубийства должен был быть кадр, который я назвал бы «Освобождение Маяковского». Виделось, как по шоссе, разогретому солнцем так, что асфальт уже кажется расплавленным, ослепляющим металлом, идут четыре Маяковских: «Медведь», Маяковский десятых годов, в цилиндре и плаще, Маяковский-Щенок, «Щен» и тот Маяковский, каким он себя делал, — агитатор-горлан. Они идут и балагурят, и хохочут под звуки аргентинского танго, не обращая на нас никакого внимания. Идут и уходят совсем...

...Однажды мне довелось купить книжку «Пятиречие» с несколькими сказками Шергина. И сказка «Золоченые лбы» привела меня просто в восторженное безумство. Там все свежее — и текст, и словарь. Я ходил и разговаривал репликами из этой сказки. И всерьез думал о фильме, об изображении, которое, казалось бы, и не проявляется текстом. Почему-то оно виделось темно-коричневым, ка-





«Ежик в тумане»

ким-то густым, с тонкими разработками. Как дерево, потемневшее от времени. Не могу объяснить, почему казалось, что Царь, чтобы отдать распоряжение дочкам и всей своей семье, которую он замкнул на ключ, должен был выплыть на корабле прямо из избы.

Помню, как я читал текст, пытаясь раскадровать его. Занятие, в общем, довольно наивное. Текст ведь у Шергина — гоголевский: по ритму, по краткости фразы, по завершенности. Фраза напряжена, как тетива — слова нельзя вставить. А иногда в длинное, текучее предложение вдруг врезается быстрая и сильная реплика. Это дыхание, закипание фразы и ее бросок со свистом и пеной... Удивительно острое чувство слова, его музыки, его движения... И все абсолютно играючи. Я сидел дома, играл сам с собой в монтажные планы... Но мало ли какие бывают замыслы. По этой сказке кино сделал другой режиссер, очень хороший.

Когда с фильмом о Маяковском все тихо сошло на нет, я сказал: «Давайте, буду делать сказку. Любую. Может, «Лису и Зайца»?»

Фильм попал в заказ итальянского телевидения на цикл сказок народов Европы. Поэтому изначально должен был носить открыто фольклорный характер.

Но от себя не уйдешь. Ничего не получится, если работа не будет пересекаться с твоей душой, с твоими состояниями. Делая эту сказку, подчиняя ее стилистику фольклорному канону, отшлифованному веками, я все равно думал об обиженном Зайце, об оскорбленном чувстве. Все равно это было связано со мной самим. Ведь, в сущности, любой фильм — авторский. Представляется, будто окунаешь перо в свои ощущения и выводишь буквы-кадры, сосредоточивая на кончике пера весь фильм. Все огромное целое в одной маленькой части. Это то, что мне хотелось бы чувствовать в максимальной степени. Ощущать, что все сконцентрировано в одной точке и приходит в движение в согласии с тем же законом, с той же энергией, которые руководят поэтом, когда он пишет стихи.

У Мандельштама есть строчка: «Быть может, прежде губ уже родился шепот». Раньше слова родился звук... И фильм прежде слышится, чем видится. Картина «Цапля и Журавль» началась для меня с шума камыша. Еще ничего не было, просто шумело где-то у уха. Такое настораживающее дрожание, звук, буквально прошивающий будущий фильм.

И вообще — ощущение кадра впервые появляется в тот момент, когда изображение начинает слышаться. Далекие металлические звуки, звенящие в воздухе, делают его осенью, насыщают холодом, сыростью. Холод обретает тяжесть, становится осязаемым. Звук создает внутри изображения какой-то невидимый чувственный центр.

Кажется, будто угадываешь что-то. Как у Уитмена: «Есть во мне что-то, не знаю, что, но знаю — это во мне». Быть может, это самый сильный момент в творчестве, когда

«Ежик в тумане»

тебя начинает вести то, что ты еще только должен придумать.

Мне вдруг представилось охристо-коричневое торфяное болото с торчащими из воды соломинками трав, камышей. И на них медленно опускается белое платье, оседает на остриях камышей, и край его уходит в коричневую воду. И постепенно все оно под этим сухим, секущим октябрьским снегом набухает темной торфяной водой, становится темно-коричневым, черным...

Все это я рассказывал Франческе Ярбусовой, художнику фильма. Говорил: вот колорит, вот каким все должно быть. Что-то изменилось потом, но белизна — осталась. И торфяная вода, по которой поплыли в фильме красные ягоды, как капли в этой темной воде... И каким-то образом все для меня было связано с поэтикой, с изобразительной стихией японского искусства.

Как-то рассматривая гравюру Хокусая[2], я обратил внимание на то, как у него нарисован дождь. Линии соединяют небо с землей. Линии просто прорезаны. Но чтобы добиться такого ясного эффекта, необходимо пройти поистине молекулярный путь.

Можно вспомнить Рембрандта, один из его выдающихся офортов «Распятие». Был сделан один оттиск, а потом, спустя время, художник продолжил работу. Убрал несколько фигур у подножия креста. И офорт изображал уже не просто грозу, хотя она и разразилась, — это были стигматы, соединившие Христа с небесами. Каждая линия несет в себе колоссальную, неуправляемую энергию.

В мультипликации всегда испытываешь страшное нетерпение увидеть результат, но необходимо несколько часов напряженной микроскопической работы над мельчайшими передвижениями линий и рисунков, чтобы получить несколько мгновений, несколько ударов изображения.

Чтобы в «Цапле и Журавле» получился дождь, были прочерчены штрихи — соломинки дождя. Операторское же решение заключалось в том, чтобы, осветив дождь, пересветить его. И он сразу превратился в летний грибной ливень, как будто высвеченный солнцем[3]. Я давно люблю эту сказку, поразительно проиллюстрированную Конашевичем. Не перестаю удивляться ее изумительной, тончайшей поэтике, настроению, чистому и ясному, как вода. Ведь история эта — по существу чеховская. О том, что счастье не случилось. Было рядом и не произошло.

Может быть, именно на этом фильме мне открылось, что мультипликация способна передавать такие тонкие нюансы душевной жизни, какие, казалось, доступны одному лишь поэтическому слову.

Фильм «Цапля и Журавль» как бы расположен между двумя цитатами. Между гоголевским «Скучно жить на этом свете, господа...» и пушкинским «Печаль моя светла...». А сами ситуации разыграны в очень незначительных подробностях. Как та рябиновая бусинка — единственное, пожалуй, укрупнение детали в картине. Какая-то важная, выразительная деталь — как строка вместо целого прозаического куска — гораздо острее и сильнее въедается в нас. И распускает за собой — как метафора — весь мир. Только уже в сознании, тоньше...

И в изображении должна быть такая неуловимость. Летучесть. Тайна, которую ты не можешь расшифровать и никогда не поймешь до конца. Она все время оборачивается какими-то новыми гранями. Как японский сад с пятнадцатью камнями, где ты видишь лишь четырнадцать. Это непередаваемо и рождает ощущение бесконечности...

У каждого, наверное, есть свои звуковые ассоциации. Они приходят прежде значения самого слова. У меня в детстве было такое слово, и оно имело совершенно конкретное пластическое значение. Это слово — «Крым». Для меня оно означало вагоны, вернее, тот момент, когда вагоны сцепляются буферами и звук этот прокатывается по всему составу и уходит все дальше и дальше: «Крым-крым-крым...»

Вот так же было, когда я решил снимать «Ежика в тумане». Я прочитал сказку С.Козлова — и сразу возникли звуковые ассоциации. В которых не было ничего общего с текстом. Мне показалось, что это будет какая-то деревня. Туман. По дороге движется стадо. Но видны только спины животных, и кажется, что это река колышется (много лет спустя я нашел сходный образ в тамильской поэзии: дорога в лесу сравнивается со спинами бегущих слонов). Потом вдруг в этой деревне замычала корова. Просто так! Слышалось мычание, и все.

Теперь мне кажется, что дело было в пространстве. Я просто почувствовал сказку пространственно. Как эхо. Как будто где-то далеко, за тонкой амальгамой экрана есть

---

[2] Кацусика Хокусай (1760—1849 или 1870) — японский живописец и рисовальщик, мастер цветной ксилографии.

[3] Фильм снимал оператор Александр Жуковский.

такая сфера, откуда звук приходит сюда и превращается в изображение. Вполне возможно, что и колодец в фильме появился именно так. И темнота...

Когда мы рисовали колодец, я написал очень подробную режиссерскую разработку этой сцены. Написал, как пахнут бревна, поросшие бархатистой плесенью, и осыпающаяся с них земля, написал про этот шорох падающей земли. В фильм это не вошло, но это было его первое эхо.

Из чего, собственно, состоит творчество? Да из запаха опилок, расколотого зимой полена, когда оно такое пряное на морозе. Из этого... Вероятно, где-нибудь в средневековой Италии все складывалось из молитв, из чтения Библии... Но это всегда было тайной и той самой сказкой, которая в человеке обретает свою жизнь, фантазией... Ты хорошо понимаешь, что это игра. И в то же время — что нет границы между игрой и жизнью.

Наверное, в человеке от рождения есть какая-то способность к творческому усилию. Может быть, это называется талантом, может быть — сопротивляемостью. Не знаю...

Мне казалось, что «Ежик в тумане» должен быть стянут, как стянуты и скреплены стены домов. И когда был уже готов некий пергамент с расписанным текстом, только тогда начали появляться из этой бумаги какие-то изображения. Это чисто физическое ощущение. Просто видишь, как бумага превращается в какие-то вещи. Как будто все было в ней, внутри, и вдруг начала биться живая клетка.

Это был сухой лист из октября, когда бывают бесснежные морозы и земля каменеет. Когда редкий снег набивается между булыжниками и все превращается в причудливую графику. Или когда порошит сухой снег, стучит по камням и катится, катится, как соль. А этот лист неведомо откуда прилетел. Я очень хорошо помню, как его волокло по мостовой и он цеплялся за булыжники, будто был живым. Помню это странное изображение, когда поднимаешь глаза над мостовой: все мельтешит, мелькает, все расчерчено графикой, складывается в нервную, издерганную материю.

Вероятно, одно из чудес и в то же время опасностей кинематографа в том и заключается, что, развиваясь по совершенно ясной схеме, фильм может сорваться куда-то в пропасть. Вдруг неожиданно начинают разворачиваться такие глубокие планы реальности, которые ты даже не замечал или обозначал только косвенно.

В мультипликации есть один момент, который мне по душе. Мне нравится, что персонажи бессловесны. Они мне не возражают. Но в них есть одна жестокая черта: они абсолютно неумолимы. У нас долго не было Ежика. Уже снимались первые кадры — лист в тумане пролетает, дерево кружится. Но никто не знал, что героя еще нет. Я делал вид, что все в порядке, хотя напряжение дошло до такой степени, что либо Ежик должен был появиться, либо я — взорваться. С этим жить невозможно. Помню, мы сидели с Франческой, опять все не ладилось, как будто все было против тебя. И я стал орать как сумасшедший. И Франческа вдруг нарисовала Ежика. Сразу.

Вообще говоря, персонаж должен быть настолько выразителен, в нем должна быть такая внутренняя ясность, чтобы его можно было нарисовать одной линией. Если его невозможно собрать в линию — ничего не получится. Хотя потом его можно погружать в облака кинокадра или, скажем, в какой-то литографский изобразительный текст. Но есть эта зависимость. Даже у Рембрандта. Его живопись вся в судороге, дрожит, вибрирует. Казалось бы, нет контура, ясно обозначенного. Офорты же — резкая прорезь по металлу, очень твердая линия.

Когда Ежик стал рисоваться линией, я почувствовал, что кино задвигалось. Остальное — дело техники.

Но в фильме нет того, чем мне хотелось бы его завершить. Не хватило метров четырех, секунд десяти. Ежик вспоминает о Лошади, которую он встретил в тумане, и думает: «Как она там?..» Но это было уже потом. А мне хотелось закончить фильм по-другому. Все было бы таким же — и монологи, и напряжение. И Ежик один, сам в себе. Но мне хотелось бы, чтобы ответом на это был сумеречный кадр... И Филин, ухающий в колодец: «У-у-у...»

Финал был бы выше, значительно выше. Но... может быть, в следующий раз.

Закончим «Шинель» — а в финале будет: «У-у-у...».

Записали О.Алдошина и А.Романенко

А. Крученых

Бэбби путешествует
Жизнь и смерть ЛЕФа

Крученых самый прочный футурист как поэт и как человек... Никто до него не печатал такого грандиозного вздора... Крученых воистину величайший грандиозный пуль, огром!..

И. Терентьев

Алексей (Александр) Елисеевич Крученых (1886—1968) в своих необычайных экспериментах по созданию заумного языка и яростном отрицании всех канонов и традиций так далеко ушел от соратников-футуристов, что в конце концов остался в одиночестве. Автор более 230 книг, брошюр и листовок («продукций» в собственной терминологии), изданных в 1910—1920-е годы, с середины следующего десятилетия этот «футуристический иезуит слова» (Маяковский), однако, перестал существовать в жизни советского «литературного процесса» и перешел на роль «мусорщика» — собирателя книг и систематизатора автографов, фотографий и прочих раритетов художественного ремесла. Получив до конца дней клеймо «шарлатана» и «формалиста», Крученых тем не менее оставил неизгладимый след в культурном сознании.

Последовательно включая в сферу экспериментов поэзию, живопись, театр и музыку, он, подобно многим футуристам, не обошел вниманием и кинематограф, которым увлекся достаточно поздно, в 20-е годы, но вполне бескорыстно. Тот привлек его «невозделанностью», универсальностью своего «интеллектуального» языка, всеохватным синтетизмом и возбуждающими фантазию возможностями обработки и моделирования словесно-звукового материала. Этому способствовали, видимо, и особые черты творческой индивидуальности: Сергей Третьяков отмечал, что «кроме эмоциональной чуткости уха у него несомненная зрительная чуткость... Графическая заумь у Крученых шла параллельно звуковой».

Оригинальная киномысль Крученых развивалась во многих направлениях и отложилась в теоретических трактатах, сценариях и стихотворных рецензиях. В свое время она прозвучала негромко и осталась не услышанной современниками. Но сегодня ясно, что его киноопыты были почти синхронны поискам дадаистов, сюрреалистов и мастеров европейского киноавангарда — В. Эггелинга, В. Руттмана, М. Дюшана и раннего Р. Клера, а подчас отталкивались от их находок (как это видно в неосуществленном замысле «Бэбби путешествует»). В чем-то они и опережали творческую практику: предсказанное, например, в 1923 году появление «машинной» зауми как формы кинозвука несомненно опиралось на малоудачный опыт «Симфонии гудков» А. Авраамова, исполненной в 1921 году в Баку, а успешно реализовалось в «Симфонии Донбасса» Дз. Вертова в 1930-м.

Пророческой, но уже по самому трагическому счету, оказалась и попытка автометаописания «Жизнь и смерть Лефа», предпринятая Крученых по случаю 15-летия футуризма. Финал этого явно не кинематографичного «сценарного плана», включившего в себя, однако, широкий набор приемов киноречи, рисует апофеоз ЛЕФа в 1937 году. Художественный авангард мужественно побеждал смерть, многократно обещанную ему противниками. Но оказалось, что реальная смерть уже стояла на пороге: в январе 1929-го умрет ЛЕФ, в апреле 1930-го погибнет Маяковский, а ожидаемый светлый 1937-й перемелет в пыль судьбы многих лефовцев, став черной вехой в истории всей страны.

Дело было все же не в мистике цифр, а в ощущении внутренней исчерпанности и неблагополучия, надвигавшихся на «дружный отряд» новаторов. Крученых, возможно, и сам чувствовал эти невидимые до времени токи, попытавшись заклясть их безоглядным оптимизмом давно ушедшей молодости. Он, вероятно, забыл давние слова своего ученика, друга и единомышленника, поэта и режиссера не менее «дичайшего» творческого темперамента Игоря Терентьева, в числе многих сгинувшего в ГУЛАГе: «История футуризма — увлекательная повесть для Энциклопедического словаря, но футуристы все забывают: может, у них и памяти нет никакой!..»

Предчувствие, посетившее Бориса Пастернака во время одного из последних перед разрывом собраний ЛЕФа, было сложнее, но прозорливее: «Я увидел их бедными, старыми, слабыми рыцарями, катящимися от униженья к униженью во славу своей неведомой и никому не нужной дамы».

Наша публикация включает фрагменты теоретических разработок А.Крученых по кинозауми и его сценарные проекты. В публикации сохранены орфография и пунктуация авторских оригиналов.

[...] Заумный язык создается и делается художником, а не пассивно берется как тяжелое наследие веков, он единственно *конструктивный язык*. [...]

Заумный язык позволяет крошить слова согласно определенному фонетическому (или иному) заданию.

Слово делается *гибким, плавким, ковким, тягучим*.

Кино-конструкция фразы: когда в предложении ненужные (конструктивно) слова выброшены или грамматическое построение сломано во имя большей быстроты — образы скачут, ум не успевает за фантазией и действием — *кино-образ*.

Сдвиговая конструкция слова — когда выброшены (с выжатой серединой) или перемещены некоторые буквы — *кино-слово*, заумный язык.

Кино-зау-язык стремится быть интернациональным, как сам кинотеатр — не менее! [...] Заумный язык может служить не только для самых общих эмоций — страх, гнев, ревность, но может идти параллельно с игрой актера на всем протяжении фильмы — зау-язык будет эмоциональным аккомпанементом (на первых порах, может быть, такой театр был бы доступен только для немногих). В некоторых местах, типично кинематографических, словесный параллелизм делается технически невозможным — слово не успевает за фильмой, тут возможен только заумный язык! [...]

Зау-язык выявляет фонетические и образные богатства речи!

Зау-язык расширяет свободу творчества!

Зау ненавистно прошлякам!

Зау — первый шаг к мировому языку!

Зау — искусство будущего! [...]

Надо произвести радикальную чистку языка!

Надо *омолодить* его словоновшествами и заумью!

Заумь — гигиена языка!

Кино — интернационален, зау-язык подобен ему по своей быстроте и в большинстве случаев по эмоционально-международному значению.

[...] Заумный язык может успевать за действием любой быстроты!

Он *естественно* кинематографический язык.

Великий Немой будет говорить только на *Великом Немом* языке!..

Кино побеждает...

Он вводит, как главных действующих лиц, аэроплан, поезд, всевозможные технические изобретения и трюки. И когда Великий Немой заговорит, его речь — шум машин, визг и лязг железа — естественно будет *заумная*.

Не сегодня—завтра людишки сойдут со сцен театров, их место займут динамо, тоннели, каналы, магнето, и речь их будет заумная! [...]

Задача заумного языка делать необычный для данного языка новый звуковой ряд, тем освежая ухо и горло, воспринимающие и воспроизводящие звук органы слуха и речи.

[...] мое мнение и вера таковы:

Заумь — новое искусство, данное новой Россией всему изумленному и растерявшемуся миру.

Из книги «Фонетика театра» (1923)

[...] Окончательно развратил публику Глухонемой — Кино, давший вместо ударного стиля — сломанную шею, вместо мощных жестов — рыжие пощечины.

Кино, как искусство, пока весь впереди.

Но и теперь там, где он пользуется приемами ЛЕФа (быстрота, сдвиг, наплыв, двойная съемка — острый монтаж), Немой бьет косноязычных АКов. Прием побеждает.

Дело искусства — изобрести и применить (установка, синтез) нужный прием, а материал всегда в изобилии дается окружающей жизнью. Только прием (форма, стиль) делает лицо эпохи.

Поэтому вопрос ставится так: *или* академизм. *Или* Леф и никаких *ублюдков* [...]

Из «Декларации № 6 о сегодняшних искусствах» (1925)

Мало кто сомневается в том, что кино является боевым искусством сегодняшнего дня. В частности, советская кинематография растет и ширится с каждым годом, все больше захватывая общественное внимание. Естественно, что другие искусства (например, литература) должны стремиться к сближению с кинематографией. Одним из примеров такого сближения являются работы Бабеля (надписи к картине «Еврейское счастье», сценарии «Беня Крик» и «Блуждающие звезды»). Надписи к картинам делали также Маяковский, Асеев, Шкловский и другие литераторы (главным образом, ЛЕФы).

Великий Немой очень близок к тому, чтобы заговорить. Более того, он уже начинает понемножку разговаривать, пока еще, правда, звукоподражательным лепетом, больше всего удаются чисто звуковые номера.

[...] я попытался свести Великого Немого с Великой Говоруньей — поэзией. Надо полагать, что они легко подружатся: кадр укладывается в стих и строфа становится эпизодом фильма. [...] Я уверен, что слово как таковое и видимость как таковая могут слиться в единый комплекс. И — кто знает — может быть, этим начинается новый, небывалый род искусства. [...]

Из книги «Говорящее кино. Сценарии. Кадры. Либретто. 1-я книга стихов о кино. Книга небывалая» (1928)

Бэбби путешествует

Кинокомедия в 3-х частях

План

Часть первая. Ехать так ехать

I. Из Ларьков в Клуб.

II. Бэбби берет такси, чтобы опоздать к поезду.

III. Уезжая с Николаевского вокз[ала], Бэбби сидит в буфете Яр[ославского] вокзала.

IV. Бэбби заказывает кофе, чтобы пить вино.

Часть вторая. «Невероятно, но факт»

I. Ужасная ошибка.

II. О, где же ты, мой маленький Борисов?

III. Развод девушки или терзания в полусне.

IV. Приказчик и флирт Бэбби.

V. Она отвечает. Кому?

VI. Поцелуй не по назначению.

VII. Встреча. Старый пионер или имитация старины!

VIII. Даже колокольчик!

IX. Бэбби спит!

Часть третья. В маленькой избушке

I. Она старается быть не сонной.

II. Судьба сильнее человека!

III. Еще о нескольких поцелуях почти по назначению!

РГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 70.
«Говорящее кино. Сценарии. Кадры. Либретто. 1-я книга стихов о кино. Книга небывалая» (1928).

IV. История литературы и самогон, настоянный на полыни.
V. Они почти не спят!
VI. Он читает.
VII. Бэбби засыпает.
VIII. Где же ты, Женичка?
IX. Сон (Борисов, Дрожин танцуют фокстрот под музыку из Грига).
X. Бэбби выспалась.
XI. Какой сегодня день?
XII. Музыкальные упражнения строго «без пяти минут» граммофона.
XIII. Он ушел.
XIV. Где же Борисов?

Сон.
Конец

1926

Жизнь и смерть ЛЕФа

Сценарий-экскиз

Часть I. Рождение Лефа. 1909—1922

1. Из затемнения появляется рука, ударяющая по растерянному лицу мещанина, затем большая книга с крупной надписью — «Пощечина общественному вкусу».

Рядом — другая книга — «Садок судей».

2. Беснующиеся обыватели. Надпись: «Ха! Мертворожденные. Желтая кофта[1]. Скандалисты!»

Толпа наваливается с криками на новорожденного.

Надпись:

«Бурлюков
дураков
и Крученых
на придачу
на Канатчикову дачу»

(Я, понятно, учитываю, что «Рождение и смерть ЛЕФа» не является сценарием в полном смысле этого слова: он делится не на кадры, а скорее на эпизоды, в нем больше надписей, чем полагается обычно и проч. Но ведь он рассчитан не на постановку, а на чтение [...])

3. Четырехлетний ребенок в желтой кофте с надписью «Футуризм» отбарахтывается, улыбается, растет на глазах изумленной толпы. Пищит (надпись): «Бо-бэ-оби». Потом рычит (надпись): «Дыр-бул-щил»[2].

4. Толпа подавлена. Перекошенные лица проходят друг через друга, между глаз бегут трамваи, крыши домов наклоняются, окна вытягиваются, чтобы посмотреть на происходящее. Футуристская картина[3].

5. Подросший ребенок торжественно шагает по городу. Надпись: «Остановить! Не позволим».

За ним несутся оголтелые преследователи.

---

[1] «Пощечина общественному вкусу» (декабрь 1912) — первый манифест русских футуристов, написанный А.Крученых, В.Маяковским, Д. Бурлюком и В.Хлебниковым.

«Садок судей» (1910; 1913) — первые коллективные сборники футуристской поэзии.

Черно-желтая кофта — символ молодого Маяковского (см. «Я сам»).

[2] «Бобэоби пелись губы...» — эксперимент В. Хлебникова (1908—1909) в области «самовитого» слова, впервые опубликованный в сборнике «Пощечина общественному вкусу».

«Дыр-бул-щил...» — один из первых экспериментов А. Крученых в области заумного языка (сб. «Помада», 1912), ставший, по признанию автора, «гораздо известнее меня самого». Современники признавали даже, что «в этом больше национально-русского, чем во всем Пушкине».

[3] Живопись и графика футуризма 1910-х годов (О. Розанова, Н. Гончарова, М. Ларионов, Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Кульбин, К. Малевич и др.) составляла важный элемент «будетлянской» идеологии, входя в смысловой строй футуристской литературной продукции.

Маяковский, Бурлюк и Хлебников высоко над толпой поднимают младенца.

6. Злобные лица толпы. Надпись: «Бросьте его. Он умер!»[4]

Шествие футуристов. Надпись: «Он родился и будет жить».

Часть II. Нянюшка щиплется

1. Ребенок-футуризм, окруженный толпой. Из толпы выходит в кокошнике и переднике нянюшка — Корней Чуковский. Держит в руках соску с надписью «Шиповник». Пытается взять ребенка на руки, тот отбрыкивается[5].

2. Надпись: «Надо поставить памятник освободителю слова — Велимиру Хлебникову»[6]. Из затемнения — огромный памятник. Велимир зверообразен, суров и великолепен.

3. Ребенок вырывается от няньки. Она гладит и щиплет его. Надпись: «Успокойся, деточка». Ребенок наклоняется к уху няньки и орет. Она испуганно мечется.

4. Чуковский разворачивает надпись: «Крученых — вся наша эпоха. Он грандиозен и грозен». Фигура Крученых с дубиной и трубой, из которой вылетают заумные слова: «У-а-мэ-гоп-э-бью»[7].

5. Надпись: «Леф уже вышел из пеленок». Появляются Третьяков в коротких штанишках и Маяковский, снизу до пояса закутанный в облака. Надпись: «Облако в штанах»[8].

6. Надпись: «Вышвырнуть парфюмерный блуд Бальмонта и Северянина». Маяковский, Бурлюк, Третьяков и др. гонят старых поэтов. Те убегают, роняя по пути пудру, одеколон, лиру и проч.

7. Искаженные злобой хари мещан. Надпись: «Дерзкие мальчишки. Мы не позволим! Защищайте короля поэтов от хулиганов». Толпа пытается посадить на трон литературы дрожащего Северянина[9].

М. Матюшин, К. Малевич, А. Крученых. 1910-е годы

---

[4] К числу самых воинственных оппонентов футуризма в те годы принадлежали критики А. Горнфельд, А. Измайлов, В. Львов-Рогачевский, М.Миклашевский, М. Осоргин, И. Василевский, Е. Френкель, Д. Философов. На страницах «Первого журнала русских футуристов» (1914) Д. Бурлюк представил «Позорный столб русской критики», смонтировав текст из их ругательных отзывов.

[5] В 1913—1914 годах К. Чуковский провел серию публичных лекций о русском футуризме в городах России. Свои оценки он затем суммировал в статьях «Футуристы», «Образцы футур-литературы» и «Эгофутуристы и кубофутуристы», опубликованных в сборниках издательства «Шиповник». Несмотря на внешнюю конфронтацию, личные отношения критика с футуристами были вполне дружественными. Позднее Чуковский выпустил сборник «Футуризм» (1922), включивший упомянутые статьи и сочувственную статью о творчестве Маяковского.

[6] Здесь и далее — неточные цитаты из статей Чуковского о футуризме.

[7] Намек автора на собственную «Декларацию слова как такового» (1913), вызвавшую бурную реакцию в литературных кругах.

[8] С.Третьяков — драматург, писатель, один из теоретиков ЛЕФа. Его творческая биография началась в середине 1910-х годов в группе эгофутуристов.

Поэма Маяковского «Облако в штанах» была написана и опубликована в 1915 году.

[9] 27 февраля 1918 года на вечере в Политехническом музее И.Северянин был избран «королем поэтов».

Портрет А. Крученых
М. Ларионов.

8. Из-под ног, с крыши, отовсюду выскакивают маленькие, пестрые, веселые ребятки. За ними в отдалении — монументальная фигура Хлебникова. Надпись: «Смеюнчики...»[10] Смеюнчики окружают футуристов. Хоровод.

9. Угрожающе мрачная толпа кричит: «Он умирает. Он умер». Смеюнчики поют: «Жив! Жив! Жив!»

Часть III. Революция в жизни и слове. 1917 — 1921

1. Революционная столица. По городу бродят вооруженные патрули. Надпись: «Бежим. Бежим». Северянин, держа в одной руке флакон одеколона, в другой — большой железнодорожный билет с надписью «Париж», убегает, нелепо спотыкаясь. Бальмонт с длинной одой в руках умильно поет перед комиссаром в кожаной куртке. Тот достает из кармана деньги и дает их Бальмонту, который низко кланяется, затем ехидно улыбается в сторону. Надпись: «Теперь за границу, в милую Францию». Бальмонт уезжает верхом на «Скорпионе»[11].

2. Проходит Мережковский об руку с Гиппиус, открещиваясь и изрыгая проклятья: «Антихрист. Грядущий хам. Диавольское отродье». Затем хитро улыбается. Надпись: «А мы в Европу». Убегает[12].

3. Надпись: «Так называемый грядущий хам». Появляется юноша в прозодежде с надписью «Комфут». В руке — революционно-инструктивный плакат. Его окружают Мейерхольд, революционеры театра и молодежь[13].

4. Появляется критик — чудище обло, озорно и лаяй. Некое соединение осла, льва и еще чего-то, с рогами. В руке ухват. Надпись: «Не позволим. Вот я вас рогачом»[14]. Наскакивает на Комфут с ухватом. Тот увертывается и посмеивается.

5. Надпись: «Левый марш»[15]. Стройными рядами идут комсомольцы под пение «Левого марша». За ними рабочие и крестьяне.

6. Надпись: «В школе». Учитель держит в руках книгу с надписью «Маяковский» и говорит ученикам[16]. Те слушают с напряженным вниманием.

7. Надпись: «Футуризм побеждает». Улица: стена, обклеенная революционно-футуристическими плакатами. Наплыв. Сцена театра Мейерхольда. Конструктивная постановка. Наплыв. То же в Театре Революции[17]. Наплыв. Страница газеты. На ней стихи с подписью: «В. Маяковский. Сотни книг с футуристическими обложками».

Часть IV. Второе рождение Лефа

1. Надпись: «1922 год». Мчащийся поезд. Потом внутренность вагона. Сидят: Крученых, Терентьев, Зданевич. Надпись: «С Кавказа в Москву»[18].

---

[10] Смеюнчики — образ из стихотворения В. Хлебникова «Заклятие смехом» (1908—1909).

[11] К.Бальмонт покинул Россию в июне 1920 года. Издательством «Скорпион» в 1900—1916 годах выпускались журнал «Весы» и сочинения символистов, в том числе и Бальмонта.

[12] Д.Мережковский и З.Гиппиус бежали из советской России в конце 1919 года.

[13] Комфут (Коммунизм-футуризм) — литературная группировка, основанная в Петрограде О.Бриком и Б.Кушнером при участии Маяковского в январе 1919 года. В январе 1921 года возобновила свою деятельность, предварив образование ЛЕФа.

«Театральный Октябрь» — попытка «революционирования» театра, предпринятая «левыми» в 1918 — 1921 годах. Хрестоматийными образцами этой атаки на позиции традиционного театра считаются постановки «Мистерия-буфф» (1918, 1921), «Зори» (1920) и др., осуществленные Вс.Мейерхольдом в Театре РСФСР-первом. В течение 1921 года это наступление было свернуто властью.

[14] Имеется в виду один из лидеров вульгарного социологизма в литературоведении В.Львов-Рогачевский. Поддерживая творчество «пролетарских» и «крестьянских» поэтов (Есенин, Клычков, Клюев), он в то же время регулярно атаковал идейно художественную платформу ЛЕФа.

[15] Стихотворение «Наш марш» В. Маяковского написано в декабре и опубликовано в марте 1918 года.

[16] Имеется в виду сборник «Все сочиненное Владимиром Маяковским» (Пг., 1919).

[17] Театр Революции был организован Вс.Мейерхольдом в 1922 году. С конца 30-х годов его руководителем был Н. Охлопков. Ныне — Театр им. В. Маяковского.

[18] В 1916 году А. Крученых, И. Терентьев, И. Зданевич организовали футуристическое объединение «41 градус», до осени 1919 года действовавшее в Тифлисе, а затем возобновленное в Москве. В 1920 году Крученых переехал в Баку, а год спустя — в Москву. Публицист Л. Сосновский в статье «Желтая кофта из советского ситца» (1923) резко отрицательно охарактеризовал деятельность этой группировки, объявив ее участников незаконными попутчиками революции.

Н. Кульбин. Портрет А. Крученых

2. Географическая карта. Из букв ДВР вырастает Асеев с бомбой в руке. Третьяков и Незнамов. Шагают к Москве[19].

3. Надпись: «Все в центр». ...Перешагнув Волгу, под руку со «Стенькой Разиным» направляется Вас. Каменский[20].

4. Надпись: «В Москве». Большая светлая комната. За столом сидят Маяковский, Хлебников, Асеев, Пастернак и другие футуристы. Оживленный разговор. Бумага на столе начинает шевелиться, приподнимается, и над столом встает книжка журнала с надписью «Леф № 1. Госиздат»[21].

5. Газета «Известия», журнал «Красная Новь» и др. Надпись: *«Не позволим. У-лю-лю»*. В комнату ГИЗа вламываются московские критики, набрасываются на «Леф». Худой человек в черном пиджаке пытается их остановить. Они отталкивают его, он сторонится. Надпись: «Мещерякамба. *Не позволим.* У-лю-лю. Не печатать»[22].

6. Хлебников в ужасе умирает. Вокруг него проявляются буквы, складывающиеся в надпись: «Председатель земного шара»[23].

7. Надпись: «Он умер, но слава его живет». Лефы идут со знаменем. За ними комсомольцы и рабочие. Позади плетутся Жуткин и Безыменский[24].

Часть V. Каждый — по способностям. 1922 — 1926 гг.

1. Край стола. На нем лежит открытая книжка журнала. Надпись: «Закрыть его». Чьи-то руки закрывают журнал (на нем мелькает название «Леф») и прячут его под сукно[25].

2. Группа Лефов. Быстрый разговор. Надпись: «Будем работать, где можем и сколько можем. В конце концов Леф победит». Та же группа. На лицах уверенность. Рукопожатия.

3. Угол шумной улицы. Папиросный ларек с вывеской «Папиросы всех трестов». Подходит Маяковский, щелчком сшибает вывеску и вешает другую. На ней: «Нигде кроме, как в Моссельпроме». Вокруг новой вывески быстро собирается народ. Читают с одобрительными жестами. Хохочут, произносят вслух. Вскоре вся улица покрывается этими словами.

4. Асеев сидит за столом, пишет, потом перечитывает и с невеселым лукавством оглядывается, улыбаясь. Надпись: «Лефы работают в области рекламы не хуже, чем в других областях литературы».

5. Надпись: «В кино тоже Лефы». Уголок кино-ателье. Оживленный разговор Третьякова с Эйзенштейном. Наплыв. Мелькают кадры из «Броненосца «Потемкин». Затемнение[26].

---

[19] Дальневосточная республика — буферное государственное образование между РСФСР и Японией (1919—1922).

Н. Асеев вернулся в Москву в апреле 1922 года, выпустив незадолго до этого во Владивостоке сборник стихов «Бомба».

Незнамов (Лежанкин) П.В. — поэт, секретарь ЛЕФа, вместе с С. Третьяковым приехал в Москву с Дальнего Востока в 1922 году.

[20] Роман В. Каменского «Стенька Разин» (1915) был переработан автором в поэму «Сердце народное — Стенька Разин» (1918), затем инсценирован (1919) и в дальнейшем неоднократно им переписывался.

[21] Ср. «Леф» — это охват большой социальной темы всеми орудиями футуризма» (В.Маяковский «Я сам»). Организационное ядро ЛЕФа составили В. Маяковский, Н. Асеев, О. Брик, Н. Чужак, В. Каменский, А. Крученых, Б. Кушнер, Б. Пастернак, В. Перцов и С. Третьяков. Первый номер журнала «ЛЕФ» вышел в марте 1923 года.

[22] После выхода журнала «ЛЕФ» С.Родов, Г.Лелевич, Б. Волин, А.Лежнев, Л. Сосновский, В.Лебедев-Полянский, В. Фриче, В.Переверзев, А.Воронский, Д.Бедный и другие выступили с резкой критикой программы и практики ЛЕФа. В июне 1923 года ЛЕФ (см. N 3) выступил с развернутой отповедью своим критикам.

Н. Мещеряков — видный большевик, в 20-е годы — руководитель Госиздата, поддерживавший инициативы ЛЕФа.

[23] В.Хлебников умер 28 июня 1922 года в деревне Санталово Новгородской губернии.

[24] Жуткин — пародийный авторский образ в фонетических приемах заумного языка. За ним угадываются поэты А. Жаров и И. Уткин, творчество которых поддерживал одно время ЛЕФ.

[25] Вскоре после отъезда Маяковского (в мае 1925 года) за границу (Германия, Франция, Мексика и США) издание журнала «ЛЕФ» прекратилось на седьмом номере.

Партийно-комсомольский поэт А.Безыменский первоначально блокировался с ЛЕФом в литературной борьбе. Его ранняя поэзия отмечена сильным влиянием Маяковского, однако в январе 1926 года он печатно обвинил своего учителя в плагиате.

[26] Творческое сотрудничество С.Третьякова и С.Эйзенштейна началось в 1923 году в театре Пролеткульта («На всякого мудреца довольно простоты», «Слышишь, Москва?», «Противогазы»). После завершения съемок фильма «Броненосец «Потемкин» ими планировалась совместная постановка «китайского» фильма, оставшаяся неосуществленной.

6. Надпись: «И в театре Лефы». Сцена небольшого театра. Конструктивные установки. Группа актеров. Режиссеры Терентьев и С.Третьяков говорят. Актеры быстро переходят с одного места на другое, вбегают на конструкции. Надписи: «Земля дыбом», «Джон Рид», «Узелок», «Рычи, Китай!» и др. Затемнение[27].

7. Надпись: «1926 г. Есенинщина». Дом Печати. Над дверью плакат: «Здесь покоится великий русский национальный поэт С.А. Есенин». Толпа критиков и почитателей коленопреклоненные. Бурно входит Крученых. Надпись: «Вышвырнуть упадочный есенизм». Крученых разбрасывает книги. Мелькают надписи: «Есенин и Москва кабацкая», «Гибель Есенина», «Чорная тайна Есенина», «Хулиган Есенин»[28].

8. Надпись: «Не трогать короля поэтов. Мы не позволим». Критики и почитатели набрасываются на Крученых. Впереди костистая фурия[29]. Тот отшвыривается книгами, грозит и улетает верхом на книжке «Все о Есенине». Экран заполняют книги: Маяковский — «Сергею Есенину», Асеев — «О Есенине», Чужак — «О «Пугачеве» Есенина» и др.

Часть VI. Третье рождение Лефа

1. Сквозь толпу есенистов пробивается Крученых, по дороге сшибая деревянные и картонные бюсты, изображающие Есенина.

2. Из толстых книг журналов «Красная Новь» и «Молодая Гвардия» и др. высовываются очкастые критики, рты разинуты, кричат. Надпись: *«Мы не позволим»*[30].

3. Группа Лефов. Серьезные, решительные лица. Появляется черный круг. Оттуда высовывается человек, замахивается на Лефов «Мощами». Лефы угрожающе надвигаются на него. Надпись: «Вон порнографию[31].

4. Лубянская площадь. Из переулков и улиц появляются Лефы, сходятся на середине. Группа все тесней и тесней, наконец, сливается в одну монументальную фигуру с надписью через плечо «Новый Леф!»[32].

5. Танец газет. Надпись: «Облаять немедленно». К Лефу подходит длинноносый волосатый критик, сопровождаемый сворой собак. Надпись: «Блеф! Блеф! Блеф!» Леф небрежно посмеивается[33].

6. Надпись: «Ругня с чужого голоса». Критики морщат лбы, роются в собственных мозгах. Надпись: «Увы, пусто». Затем роются в книжках Лефов. Находят слово «прошляк»[34]. Обрадованные лица критиков. Надпись: «Мы, критики, утверждаем, что Лефы — прошляки». Насмешливо хохочущие Лефы.

7. Манифест, подписанный Маринетти. Рука критика водит по строчкам. Указывает на следующие слова: «Когда нам будет больше сорока лет, на смену нам придут другие». Манифест сдвигается, за ним стоят в решительных и уверенных позах Лефы. Из уголка —

---

[27] Пьеса М. Мартине «Земля дыбом» в переработке и при участии С. Третьякова была поставлена в театре Мейерхольда в 1923 году. «Джон Рид» (1924) , «Узелок» (1926) — пьесы И. Терентьева, поставленные им же в ленинградских рабочих театрах. «Рычи, Китай!» (1926) — пьеса С. Третьякова, поставленная Вс. Мейерхольдом.

[28] Критику творчества Есенина Крученых начал еще при его жизни (см. «Псевдокрестьянская поэзия. Есенин и его евангелисты»). Впоследствии он опубликовал ряд антиесенинских брошюр: «Лики Есенина от херувима до хулигана» (М., 1925); «Гибель Есенина. Как Есенин пришел к самоубийству»; «Новый Есенин»; «Хулиган Есенин»; «Черная тайна Есенина»; «Есенин и Москва кабацкая»; «Проделки есенистов» (все — 1926). Сам Есенин относился к творчеству Крученых иронически.

[29] Имеется в виду статья критика Ф. Жица «Почему мы любим Есенина?» («Красная Новь», 1926, № 5).

[30] В 1926—1927 годах поэзия и публицистика Крученых подвергались резким нападкам в журналах «Молодая гвардия», «На литературном посту» и «Красная Новь». См. ответную реакцию И. Терентьева («О разложившихся и полуразложившихся. Аналитики против паралитиков») и Н. Асеева («Поход твердолобых»).

[31] Издательство «Круг» (1922—1929) было организовано «артелью русских писателей» под руководством А.Воронского (издательским логотипом был черный круг). В числе книг, выпущенных «Кругом», были сочинения Маяковского, Есенина и др. В 1926 году при поддержке Горького издательством был опубликован роман писателя-эмигранта И.Калинникова «Мощи», вызвавший обвинения в «порнографии».

[32] Журнал «Новый Леф» вышел в свет в январе 1927 года. «Основная позиция: против выдумки, эстетизации и психоложества искусством — за агит, за квалифицированную публицистику и хронику» (В.Маяковский. «Я сам»). Издание прервалось в январе 1929 года после выхода Маяковского, Брика, Асеева и Кирсанова из рядов ЛЕФа.

[33] См. статьи В.Полонского «ЛЕФ или блеф?» («Известия», февраль 1927 года) и «Блеф продолжается» («Новый мир», 1927, май). В феврале того же года в зале Политехнического музея состоялся диспут на поставленную им тему. См. выступление В.Маяковского (Новое о Маяковском. М., Литературное наследство, 1958, т. 65).

[34] «Прошляк» (прошлец) — один из полемических неологизмов Крученых, адресованный мастерам традиционного искусства.

злобное лицо критика. Надпись: «Ага! Вам больше сорока. Немедленно прекратите существование. *Не позволим.* Леф умер!..» Дикая пляска критиков[35].

8. Книжка Лефов поднимается с земли и разрастается до грандиозных размеров. Надпись: «Неправда. Он жив и переживет вас, как пережил прежних ругачей (например, Рогачевского)».

Часть VII. Победа Лефа

1. Двуликий критик. Надпись: «А все-таки Пастернак — скромнейший из лириков». Критик пытается погладить Пастернака по голове. Тот шарахается и отплевывается[36].

2. Надпись: «Маяковский давно стал классиком». Следующий критик кадит фимиам, почтительно склоняясь перед Маяковским. Тот, улыбаясь, отталкивает его и проходит[37].

3. Надпись: «Асеев — крупнейший поэт наших дней». Новый критик расчищает дорогу перед Асеевым. Тот идет, глядя прямо перед собой, не обращая внимания на критиков. Критики проваливаются.

4. Человек в куртке с красным флажком в петлице читает книжку Крученых «Гибель Есенина», одобрительно качает головой. Потом подходит к столу, садится, пишет. На листе видно: «Всем, всем, всем. Гибель Есенина — Крученых прав. Не издавать Есенина»[38]. Лицо Крученых с выражением «себе на уме». Надпись: «Критики и есенисты целый год ругались, а я целый год знал, что я прав».

5. Зав. ГИЗом с растерянным выражением лица автоматическим движением слюнит палец и старательно стирает с книжки Есенина марку Госиздата. Сплевывает и идет вглубь. Надпись: «Бррр, бл...» Уходит. Постепенно уменьшаясь, исчезает. (Диафрагма.)

6. Надпись: «В 1937 году». Лефы дружным отрядом проходят по улице. По сторонам — обросшие мхом толстые журналы. Из них выскакивают разнообразные старички, шарахаются от Лефа, грозят ему. Надпись: «Леф умер. Он стал достоянием истории. Вот в 27-м году он был хорош и нужен, а теперь — пыль и хлестаковщина. Мы не позво-о-олим...». Выдыхаются.

7. Надпись: «Апофеоз»

Лефы и прошедшие Леф писатели: Бабель, Артем Веселый, Сельвинский и другие несут книжку журнала и издания Лефов, знамена, конструкции[39]. Вокруг них толпятся молодые лефовцы. За ними — рабкоры, вузовцы и всякая революционная молодежь. Сверху сыплются книжки Лефов. Толпа подхватывает их. Враги сторонятся с принужденной почтительностью, а за спиной в их руках камни.

1927

Предисловие, публикация и примечания Р. Янгирова

---

[35] См.: Маринетти Ф. Футуризм. Пер. В. Шершеневича. (М., 1914).

[36] См. статью В. Красельникова о поэзии Б. Пастернака в журнале «Печать и революция» (1927, № 7—8).

[37] Здесь и далее — неточные цитаты из статьи В. Полонского «Леф или блеф?».

[38] Имеется в виду Н. Бухарин, опубликовавший «Злые заметки» («Правда», январь 1927 года), в которых он отрицательно оценил творчество Есенина и призвал к искоренению «есенинщины». См. брошюру Крученых «О статье Н. Бухарина против Есенина» (М.,1926).

[39] И.Бабель, Артем Веселый и И.Сельвинский в первой половине 20-х годов были близки к ЛЕФу и публиковали в его журнале свои сочинения. Крученых принадлежит исследование «Заумный язык у Сейфуллиной, Вс.Иванова, Леонова, Бабеля, И.Сельвинского, А.Веселого и др.» (М.,1925).

Симона Синьоре

Ностальгия теперь не та

Глава 6

— Считалось, что текст Стокгольмского воззвания исходил от коммунистов?

Симона Синьоре. Это было пацифистское воззвание Всемирного Совета Мира, требовавшее запрещения ядерного оружия. В движении за мир участвовали коммунисты. Но было очень много и некоммунистов. Священнослужители, крупные промышленники, рабочие и интеллигенция. Когда люди отказывались подписать Воззвание, им задавали прямой вопрос: «Вы что же, выступаете за атомную бомбу?» Ответить «да» они не осмеливались, говорили, что не занимаются политикой... Они лгали, поскольку это была именно политика — не испортить отношения с американцами: в то время только у американцев была атомная бомба и они ее применили. Попробуй скажи: «Мне эта атомная бомба нравится», глядя на фотографии Хиросимы. Вот поэтому трудно было не подписать этот документ.

— Газета «Фигаро» провела опрос среди подписавших Стокгольмское воззвание...

Симона Синьора и Ив Монтан

Симона Синьоре. ...Да. Ответы были поразительные. Так, Морис Шевалье сказал примерно следующее: «Я не читал его, я это сделал не нарочно! Если бы я прочел, я бы ни за что не подписал...» Фернандель подписал, чтобы «доставить удовольствие главному оператору». Самый красивый, самый умный и самый достойный ответ дал Франсуа Перье: «Вы мне говорите, что текст Воззвания исходил от коммунистов. Об этом я не думал. Я его прочел, мне он показался чрезвычайно умным и интересным. Я христианин, я бы предпочел, чтобы он исходил от Ватикана. К сожалению, не Ватикан предложил мне его подписать».

— «Фигаро» вас интервьюировало?

Симона Синьоре. Нет.

— А вы были коммунисткой?

Симона Синьоре. Нет. Мы были с ними во многом согласны. Фактически во всем. Но мы никогда не были членами коммунистической партии.

— Почему тогда вас считали членами партии?

Симона Синьоре. Потому что тогда опровержение в газете, «обозвавшей» вас коммунистом, выглядело бы как попытка оправдания. Мы не считали, что быть коммунистом — грех. Я с уважением относилась к коммунистам, с которыми общалась во время войны, даже и не зная тогда, что они коммунисты. В 1950 году Америка воевала в Корее, а Франция вела свою войну в Индокитае. И девятнадцатилетняя коммунистка Раймонда Дьен легла на рельсы на вокзале Сен-Назер, чтобы помешать отправлению во Вьетнам эшелона с боеприпасами. В этот период на манифестациях и в Латинском квартале именно коммунисты, члены ВКТ и студенты ЮНЕФ[1] подвергались избиениям. Привычные обвинения в их адрес

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9, 11; 1994, № 1—4.

[1] ВКТ — Всеобщая конфедерация труда. ЮНЕФ — Национальный союз французских студентов.

(бунтовщики, наемники, колониальная империя) становились модными в зависимости от того, кто что читал. Светлое будущее уже не светило. Оно было сказкой... и в это время я узнала, как жили рабочие!

С тех пор как я попала в кафе «Флор», я варилась в так называемой среде «левых» и чувствовала себя там очень хорошо. Однако я никогда не соприкасалась с теми, кого называют рабочим классом. Фактически я знала о нем лишь из книг и рассказов. Я была типичной представительницей «левой интеллигенции» с присущими ей чертами немножко смешного, но и великодушного также. Любопытно, что моя встреча с Монтаном была первым соприкосновением с миром рабочих, который называют миром труда или пролетариатом. Какой бы звездой он впоследствии ни стал, Монтан вышел из этого мира: сначала флорентийская деревня, потом полунищее детство среди люмпенов юга. Ему было два года, когда его отец, антифашист, эмигрировал. Семейство Ливи приехало во Францию, не умея говорить по-французски, они обосновались в Карбюселе, пригороде Марселя, по сравнению с которым Обервилье[2] выглядит аристократическим!

Если парижские мальчишки дразнили Реджани «макаронником», то Монтана в Карбюселе звали малыш «Баби»; он учился французскому и одновременно понемногу осваивал армянский, арабский, греческий и испанский, играя с детьми, родители которых работали с его родителями. Гудки газового и шинного заводов, где работали иностранные рабочие, а также гудки доков были точными часами для всего квартала. Когда Монтан привел меня туда, я впервые в жизни оказалась за столом с людьми, проработавшими на заводе большую часть своей жизни. Услышав, что он приехал с «невестой», его друзья захотели поглядеть на нее, но как только наш разговор пошел о неудобствах, неизбежно сопутствующих успеху артиста, о жизни в Париже, где никогда не бывает солнца... они вновь заговорили о своей работе. Это была работа, которую Монтан больше не делал, хотя в сущности он должен был остаться в той среде. Я до сих пор не могу себе объяснить, почему он, будучи совсем молодым, без посторонней подсказки смог понять, что Фред Астер гораздо талантливее, чем принято считать, что Шарль Трене — настоящий поэт, что на свете существует Превер! Что до меня с моим папой, насвистывавшим мелодию из «Зигфрида», с дедушкой с его солнечными закатами, с моими книгами, с Нейи, с кафе «Флор» и даже поездками на натуру, когда мы на какой-то миг сливаемся с рабочим классом (мы обычно идем по набережной Пуэн-дю-Жур в тот момент, когда поток рабочих устремляется в открытые ворота фабрики), то мне лучше помолчать.

— Когда все это было?

Симона Синьоре. Как только мы стали жить вместе. Первое, что Монтан захотел сделать, это представить меня своей семье. Он принял французское гражданство, но когда ты полюбил женщину, ты обязан показать ее своей матери, своему отцу и своим друзьям. Так и сейчас поступают в Тоскане, во Флоренции, да и в других местах.

— Подписывая Стокгольмское воззвание, вы знали, что это преграждает вам въезд в Америку?

Симона Синьоре. Да, в тот момент холодная война была объявлена официально.

— А Говард Хьюз все еще терпеливо ждал?

Симона Синьоре. Незадолго до этого из Америки ко мне прислали Минну Уоллис, ветерана Голливуда, она работала на студии секретарем. Минна буквально лезла из кожи, пытаясь увезти меня с собой в Америку. Два дня она добросовестно уговаривала меня, а потом была вынуждена сдаться. Она обняла нас обоих, позволила себе отдохнуть денек и сказала, какие мы молодцы, что не расстаемся даже на один день. Она-то знала, сколько «историй любви», подобных нашей, погубил Голливуд! Она еще хлебнет лиха, когда вернется, но она об этом не жалеет, потому что мы «замечательные люди»... После подписания Стокгольмского воззвания я часто думала, что ей досталось бы еще больше, если бы она увезла меня с собой...

Вы только что спрашивали, не были ли мы коммунистами, и я ответила вам «нет». Я могу объяснить, почему мы все-таки не были коммунистами, точнее, почему мы не вступили в коммунистическую партию, тогда как все считали, что мы в ее рядах.

Мы не вступили в компартию, потому что нас часто поражала ее позиция в вопросах культуры. Монтан уже не был металлургом, но он не забыл, чего добивались металлурги. Я не была дочерью шахтера, но понимала, чего требовали шахтеры. Но наше дело — культура. Второстепенная эта область или основная — это зависит от того, считается ли искусство в

---

[2] Обервилье — северный пригород Парижа, известный хорошо развитой химической промышленностью.

жизни общества второстепенным или основным. В киноклубах мы видели-перевидели «Чапаева», «Юность Максима», «Тринадцать» и «Последнюю ночь» (я нарочно не называю «Броненосец «Потемкин»), и мы имеем некоторое представление о духе советского кино, который мы, кстати, никогда не называли «русским духом» (что вполне естественно, ведь все перечисленные мною фильмы были созданы в Советском Союзе...).

— «Песня о шахтерах» — для нас имеет большое значение, — говорили коммунисты.

— Главное, чтобы песня была талантливая, — отвечал им Монтан.

— Талантливая это хорошо, — говорили они, — но главное, чтобы в ней говорилось о шахтерах...

— Луна-парк — прекрасное развлечение, но неужели вы действительно думаете, что сейчас время смеяться? В субботу у рабочего класса есть дела поважнее, чем Луна-парк с его русскими горками...

— «Как хорошо»[3]— это уморительно, но уж слишком американский ритм, вы не находите?..

— «Ночное солнце»[4] — чересчур эротично, вам не кажется?

Зато песню «Солдат уходит на войну» они приветствовали. Потому что эту (запрещенную к исполнению на радио) песню Монтан пел в театре «Этуаль» в разгар войны в Индокитае в переполненном зале, где всегда были провокаторы, только и ждавшие случая устроить скандал. Было неприятно видеть, как в день концерта в Мант-ля-Жоли[5] все афиши были вымазаны дегтем малолетними головорезами. А в день смерти Андре Жида «Юманите» известило лаконично: «Андре Жид не умер, он уже был мертв». Это вынудило меня горячо схлестнуться с теми самыми людьми, с подачи которых были размалеваны афиши Монтана. Хемингуэй также получил свою долю ждановской взбучки: «Стыдно тратить свое время и талант на рассказ о старике и рыбе, когда можно столько рассказать о маккартизме». В этом была доля правды, но я находила подобные суждения бесцеремонными. Возможно, я из-за своего буржуазного происхождения была не совсем справедливой...

Как-то на большом митинге Движения за мир, который проходил у Венсенских ворот и был обращен к женщинам всего мира, Жерар Филип читал «Свободу», Монтан пел «Солдат уходит на войну», Даниэль Делорм тоже что-то читала, а я подготовила очень простой короткий текст (я неважная рассказчица и не умею петь), как бы приветствие ко всем матерям, женам, сестрам, дочерям всего мира (в то время с подобными приветствиями часто обращались). В нем упоминались француженки, русские, китаянки, кореянки, вьетнамки и американки... На следующий день в отчете «Юманите» американки были просто выброшены. Мне было сказано, что это опечатка. Но это был именно пропуск, а не опечатка. В тексте вообще не было этого слова. Это было тем более глупо, что я в общении с американками, приехавшими на митинг, добилась громадного успеха. Они прекрасно поняли, что я хотела сказать, когда я к ним обращалась.

— Вы нисколько не огорчились, когда узнали, что больше не сможете поехать в Америку?

Симона Синьоре. Мы говорили себе: «Жаль, что никогда не увидим Бродвей, никогда не увидим, как танцует Фред Астер, никогда не встретимся с Генри Фондой, никогда не увидим Голливуд, Золотые ворота, Бруклинский мост, никогда ближе не узнаем всего того, что американское кино могло представлять для людей нашего поколения и нашей профессии.

Но... не узнаем — и не узнаем. Мы поставили на этом крест с легким сердцем. И все опять стало просто. Люди бывают добрые и злые. Злые — это те, у кого атомная бомба и кто не пускает к себе противников бомбы. Не признаваться же им в любви к бомбе из-за визы! Оставались воспоминания об улыбающихся освободителях, о красивых уличных представлениях, которые устраивали союзники: русские, англичане, американцы и французы в Париже в 1945 году...

Правда была на стороне других. Тех, что бедствовали, потеряли около двадцати миллионов человек, чьи дети умирали от голода в осажденных городах, в то время как нацисты играючи расстреливали младенцев, подбрасывая их в воздух, и при этом фотографировались. Охваченный огнем побежденный Сталинград сопротивлялся. На Украине немцы сожгли урожай на корню, чтобы заставить противника отступить: это, конечно, было правдой, это мы видели в фильме «Она защищает Родину». И французские коммунисты были тоже партией расстреливаемых.

---

[3] Известная песня Монтана.

[4] Известная песня Монтана, где обыгрываются некоторые детали женского тела.

[5] Мант-ля-Жоли — небольшой городок в департаменте Ивлин.

Я сказала вам, что все опять стало просто. Так думали все. Это было очень поверхностное ощущение.

— *Вы так и не вступили в партию?*

Симона Синьоре. Нет, мы были помолвлены, но не поженились. Я не стану сейчас вслед за многими говорить о сталинских годах, когда многие честные люди были обмануты, использованы, введены в заблуждение до такой степени, что опасались самых естественных человеческих отношений, видя во всем вредительство и контрреволюцию. Об этом написано немало хороших книг. И не очень хороших тоже. Книг, полных горечи и раздирающих душу. Это книги бывших общественных деятелей, которые с утратой веры в Советы потеряли все. Доклад, «приписываемый Хрущеву», был для нас в 1956 году громом среди ясного неба. Впрочем, для меня Сталин никогда не был «добрым папочкой». У меня сохранились дурные привычки от общения с анархо-троцкистами. Разоблачения Хрущева больно ударили в сердце тех, кто никогда не сомневался или ни на минуту не хотел усомниться, тех, кто принял на веру разглагольствования о преступниках в «белых халатах», «предателе Тито и его клике», «агенте Интеллидженс Сервис Клоде Бурде»[6], «пособнике империализма Сартре» и проч. В то же время этот доклад был как бальзам на душу некоторым деятелям, исключенным из партии именно за их нежелание глотать отравленные пилюли. Мы же что-то проглотили, а что-то выплюнули.

В конце концов каждый волен совершать ошибки. Были вещи, в которые мы поверили, и слава Богу, что поверили. Попытка спасти Розенбергов была необходимой, и те, кто отказался поставить свою подпись, достойны презрения. Но в то же время мы верили тому, чему не следовало верить никогда, а особенно — в то время.

Подписываться под текстом, который Поль Элюар счел необходимым написать, когда в Праге проходило дело Каландры[7] и где говорилось: «Я слишком занят невиновными, которые кричат о своей невиновности, чтобы заниматься виновными, вопиющими о своей вине», — не следовало — тем более что все обернулось чудовищно. И не надо было верить Жежеру, который втолковывал нам, что подписать необходимо, — не надо было, хоть мы полностью и верили уважаемому нами человеку. Одного уважения было недостаточно. Утверждать, что в СССР нет лагерей, ссылаясь на газету «Леттр франсэз», затеявшую процесс против Кравченко, написавшего разоблачительную книгу об этом, было и наивно и невежественно.

Но, с другой стороны, знать, что в Америке комиссия по расследованию антиамериканской деятельности преследует людей за то, что они однажды, в 1936 году, внесли пятьдесят центов в фонд помощи республиканской Испании, бросает в тюрьму десять голливудских сценаристов за отказ сотрудничать с Комиссией, принуждает их к доносам на своих друзей, вынюхивать, был ли кто-либо из них хоть один день коммунистом; знать, что Дэшиел Хэммет, автор «Стеклянного ключа», «Тонкого человека» и «Мальтийского сокола», находится в тюрьме по той же причине, а Лилиан Хелман, автор пьесы «Лисички», уволена с работы за отказ отвечать на вопросы Маккарти, заявив, что первое, чему ее как американскую гражданку учили в школе, — это не доносить на своих товарищей, — словом, знать все это означает быть в курсе текущих событий, а не сплетен и пересудов. Тех самых, которые публикует американская пресса и распространяет телевидение, постоянно нацеленное на «вашингтонских» обвиняемых. Узнать, что Элиа Казан опустился до того, чтобы в «Нью-Йорк таймс» разоблачить семьдесят своих бывших товарищей, — это тоже быть в курсе происходящих событий, и нас мутило при мысли, что нам когда-то нравились его фильмы.

Вот так. Холодная война есть холодная война. И чтобы знать это, не обязательно было иметь партийный билет. О чем-то мы знали, о чем-то нет. То, о чем мы не знали, было самым страшным. А настоящими виновниками были те, кто знал все и скрывал то, что знает. Поскольку я давно не прибегала к литературным ссылкам, я позволю себе одну: «Тот, кто не знает, — невежда, тот, кто знает и молчит, — злоумышленник» (Бертольт Брехт. «Галилей»).

— *Брехта тоже допрашивали в комиссии по антиамериканской деятельности, когда он находился в Америке в изгнании...*

Симона Синьоре. Да, есть пластинка с записью его допроса. Ему задают очень странные вопросы: «Вы знакомы с Куртом Вайлем?.. Вам приходилось говорить с ним о политике?»

---

[6] Клод Бурде (р. 1908) — французский литератор.

[7] Завиш Каландра (1902—1950) — крупный историк и теоретик по вопросам культуры, принимал активное участие в движении против монопольной власти коммунистов.

И дальше: «По какой причине вы в 1933 году покинули Германию?» Его ответы ничего не дали членам комиссии. Некоторое время спустя он возвратился в Восточный Берлин, где его ожидали новые приключения.

Вот я вам и рассказала, почему мы не были коммунистами и почему мы не были антикоммунистами.

— *Подводя итог этому периоду, что вы можете о нем сказать?*

Симона Синьоре. Что иногда он был трудным, но меня чрезвычайно обогатил. Трудным он был, в частности, из-за склочных публикаций в некоторых газетах. Они писали, что я в «норковом манто продавала «Юманите» или, еще лучше, «посылала торговать этой газетой свою прислугу и, стоя в стороне, наблюдала, хорошо ли она продает...» Что я «заказала себе шикарные джинсы у Гермеса»... Это было совсем глупо, потому что сейчас все девочки-подростки из хорошего общества носят только американские джинсы.

— *Какие газеты вы имеете в виду?*

Симона Синьоре. Я не буду делать им рекламу... Были и газеты, которые объявили мне бойкот. Но поскольку и я не хочу их бойкотировать, назову «Пари матч». Хватит вспоминать об афишах Монтана, вымазанных дегтем, о вонючих шариках[8], слезоточивом газе в театре «Селестен» во время гастролей Монтана в Лионе. О провокационных выходках, письмах с угрозами. Все это — дрязги, никуда не денешься.

— *Но что-то вас обогатило?*

Симона Синьоре. Все остальное было обогащением, и каким! Моральным, творческим да и материальным тоже. Моральным и творческим, потому что мы были в ладу сами с собой, были свободны. Нам повезло, что мы французы. В Париже не было ни Маккарти, ни Жданова. Монтан пел то, что хотел. Мы жили не под колпаком, а на земном шаре, где происходила масса вещей, и это заставляло Ива быть разборчивым при выборе песен, независимо от их характера — комических, поэтических или, как сейчас говорят, «ангажированных». Чтобы быть достойным своих убеждений, следовало остерегаться и правых и левых. Не допускать ничего, что могло бы польстить реакционерам, ничего, что могло бы обернуться популизмом или демагогией. Все шло хорошо. А если дела идут хорошо, это означает крики «браво», возгласы разочарования при закрытии занавеса и неизбежно... много денег. Публика была очень смешанной. Монтана приходили послушать простые люди. Он владел этой публикой, ведь он, по определению, народный певец. Народные певцы выходят из народа, очень редко они приходят с улицы Юльм[9].. Хорошо, когда исполняемую народным певцом песню «Бродячие артисты» на слова Аполлинера напевают проезжающие по улице велосипедисты. Но у него были и другие слушатели: если искусство на высоте, они многое готовы простить артисту...

Персонажа именно такого типа искал Анри-Жорж Клузо для своего фильма «Плата за страх». Я умышленно употребляю слово «персонаж». Клузо для роли Марио был нужен сам Монтан и Монтан — артист мюзик-холла. Быть индивидуальностью в мюзик-холле — это совсем не то, что просто быть актером: это означает быть самим собой, иметь собственный костюм, тщательно отобранный репертуар, хороших музыкантов, свет, который устанавливаешь сам. Наконец, иметь твердое намерение развлечь, разволновать, покорить публику, пришедшую смотреть, какой ты есть.

У Монтана уже был опыт в кино: он снимался в фильме Карне «Врата ночи». Ему в то время было двадцать три года, у Карне он заменял Габена, для которого Жак Превер написал эту превосходную роль сорокалетнего мужчины. Ни дружба, ни талант Жака Превера и Марселя Карне не смогли добиться от него ничего, кроме бледного отражения собственной личности. Но не изображаемого им персонажа. Монтан очень любил бывать в кино, но решил никогда больше не страдать перед камерой. Он отказал Клузо. Клузо не отставал. Монтан настоял на обещании, что если у него получаться не будет, он все бросит. Клузо обещал. И тогда Монтан начал работать над текстом пьесы Жана Ануйя[10].

Это происходило в Мутьере, у Карера[11], где поселились все четверо: Клузо, Вера (его жена), Монтан и я. Днем Монтан выступал со своим текстом перед Клузо подобно молодому

---

[8] Зловонные шарики, которые продаются в киосках и лавочках.

[9] Юльм — одна из улиц Парижа в округе Пантеон.

[10] Речь идет о пьесе Жана Ануйя «Свидание в Сен-Лисе». Клузо заставил Монтана работать над ее текстом, чтобы переключить его на работу, никак не связанную с мюзик-холлом. Это был своего рода тест, с которым Монтан справился блестяще.

[11] Мутьер — местечко неподалеку от Парижа, где было имение Карера, друга Монтанов.

провинциалу, поступающему на драматические курсы, а в восемнадцать часов отбывал в театр «Этуаль», где пел в переполненном зале. Все складывалось удачно... Я никогда не видела Клузо таким счастливым, как в этот период: любимая жена, сценарий, который становился все лучше, внимательный ученик, к тому же с честью преодолевавший препятствия без помощи режиссера.

Габен отказался от роли второго персонажа, он считал, что его зритель не захочет увидеть его в роли «труса», и Шарль Ванель, который давно не снимался, был приглашен после проб, на которые он охотно согласился. Так он снялся в «Плате» и стал нашим другом.

«Плата за страх» полностью снималась в Камарге. Я последовала за съемочной группой. Мы с Верой опустошали полки магазина «Дам де Франс де Ним». Расшивали мелким черным бисером матерчатые тапочки на веревочной подошве. Приходили на съемки и купались в ледяной реке Нардон, не заметив, что в ста метрах от нас объявление гласило: «Купаться опасно — полиомиелит». Жили мы в «Тото-отеле», то есть в отеле, владельца которого звали Тото. Клузо требовал, чтобы Тото присутствовал на просмотрах материала. Ванель и Монтан покупали в магазине «Призуник» стопки тарелок, которые они разбивали во время ужина, разыгрывая сцены ссор, вспыхивающих после реплик типа: «Я снялся в сто одном фильме, и не тебе, щелкоперу из кафешантана, учить меня, как надо играть!» — «А для меня играть с артистом немого кино — просто мука!..» Тарелки летели по залу, а папаша Тото в уме подсчитывал разбитое, думая, что бьют его тарелки. Одолжив у городских пожарных шланг и брандспойт, мы устраивали засаду на дороге, ведущей к съемочной площадке на натуре, словно нам всем было по четырнадцать лет.

Они снимали великолепный художественный фильм, а у меня был потрясающий отдых. Я много спорила с Клузо, но это входило в программу. Ему это нравилось. И когда я, например, не сразу заводилась, он меня подзадоривал. Обычно все начиналось с фразы: «Бедняга Бразильяк[12], такой тонкий, такой деликатный...» — «Такой тонкий, такой деликатный, что работал в «Же сюи парту» («Я повсюду»)»... и так весь вечер.

Я только что сказала, что потрясающе проводила свой отпуск. На самом деле, это было продолжение отпуска, потому что я не работала уже полтора года. Когда Монтан подписывал контракт на «Плату», я подписала контракт с Жаком Беккером на фильм «Золотой шлем». И вот однажды летним утром 1951 года меня попросили вернуться в Париж на примерку костюмов, подбор прически и грима.

— *Вы хорошо знали Беккера?*

Симона Синьоре. В 1942 году в кафе «Флор» среди тех, о ком часто говорили, но кого там не было, был Жак Беккер. И вот Жак вернулся «из плена», как тогда говорили. Ассистент Беккера Моретт пригласил меня на небольшую роль в фильме «Последний козырь», первом, который Беккер снимал после возвращения. С голубым листочком в руке я в назначенный час явилась в канцелярию, находившуюся на бульваре Мальерб; в конце короткого коридора была огромная круглая комната, в глубине ее за письменным столом сидели четверо очень похожих друг на друга мужчин. Все четверо с усами, что для того времени было странным. И невозможно было определить, к кому же бросаться на шею, когда тебе дают небольшую роль. Мне предстояло пройти по крайней мере десять метров, чтобы оказаться перед столом с четырьмя головами. Я их преодолела в полной тишине. А затем один из четверых, слегка заикаясь, спросил: «Вы по какому поводу?»

Я протянула вызов. «Что вы кончали?» — «Ничего, месье»... — «Так вот, ступайте в Консерваторию, и когда чего-нибудь достигнете, возвращайтесь ко мне». Я с письмом в руке прошла эти десять метров в обратном направлении. Едва я дошла до двери, он сказал: «Повернитесь. А вы должны быть фотогеничной». Это конец первого акта.

А вот акт второй. Я в Вансе со съемочной группой «Вечерних посетителей». Как-то в дождливый день актеры, которые снимались в «Последнем козыре» в Ницце, звонят мне в пансион «Ма Солитюд» и говорят: «Приезжай к нам на денек в Ниццу». Я сажусь на автобус, еду в Ниццу, иду на съемочную площадку, меня видит Беккер и говорит:

— Как, вы в Ницце? Почему вы мне не позвонили?

— А почему я должна вам звонить?

— Но все-таки, дорогая Габи...

— Как вы меня назвали?

---

[12] Робер Бразильяк (1909—1945) — писатель и журналист крайне правых взглядов, главный редактор еженедельника «Же сюи парту», сотрудничал с нацистами в годы оккупации; расстрелян в 1945 году.

— Так вы не Габи?

— Нет, я девушка, которой вы посоветовали поучиться в Консерватории, я не Габи, в Консерваторию я не пошла, но вы гораздо любезнее с не очень-то талантливой Габи, чем с незнакомкой, о которой вы ничего не знаете.

Акт третий. Прошли годы. Я встречала Жака между 1946 и 1949 годами, у меня дела шли хорошо, у него дела шли хорошо. Мы не были друзьями, нам суждено было стать ими впоследствии, после совместной работы. Забавная история нашей первой встречи вспоминалась после частных просмотров, на которых мы иногда встречались. С нее начинался разговор (особенно если фильм был неважный) в баре, куда пресс-атташе приглашал нескольких истинных парижан. Словом, когда я подписывала контракт на «Золотой шлем», мы с Жаком фактически друг друга не знали.

Сюжет был превосходным. Очень многие режиссеры хотели снимать по нему фильм. И Ренуар, и Дювивье, и Аллегре. Мне предложил этот сюжет Беккер: может быть, в душе я надеялась взять реванш, помня о своем визите на бульвар Мальерб? Как бы то ни было, я подписала контракт, и мне надо было возвращаться в Париж.

Утром в день отъезда я проводила всю съемочную группу «Платы» в Лас-Пьедрас, «латиноамериканскую деревню», расположенную в тридцати километрах от Нима[13]. В три часа дня я начала со всеми прощаться, а затем Монтан проводил меня к машине. Я рыдала. Впервые за два года мы расставались. Рыдая, я укладывала чемодан, слезами умывала всех членов семьи Тото, прощаясь с ними, в слезах приехала на вокзал. И вот прибыл мой поезд на Париж. Я взглянула на красивый спальный вагон, в котором у меня было зарезервировано место. Утерла слезы и... не села в поезд. Он ушел, и в эту минуту я испытала самое сильное за всю мою жизнь ощущение свободы.

Когда группа увидела меня в отеле, меня чествовали как героиню. Я была самая великая влюбленная всех времен! Такого еще не видел никто! Мой агент Поллет Дорис, которой я позвонила и сказала: «Говорите все что угодно, все равно не приеду», — тоже ничего подобного не видела! Даже Клузо, который был бы способен убить актрису, если бы она такое выкинула, выпил во славу великой любви. В «Тото-отеле» был праздник.

На следующий день утром у меня на душе уже не было так легко. Я ждала телефонных звонков с выражением негодования, с угрозами или требованиями соблюдения формальностей. Из Лас-Пьедрас я звонила в «Тото-отель»: «Мне никто не звонил?» — «Нет, мадам, никто не звонил». А вечером, около девяти часов, Тото подошел к нашему столику: «Вас просит к телефону господин Беккер». В ответ раздалось дружное: «Уу... ууу...» У меня до сих пор так и стоит перед глазами этот телефон с крутящейся ручкой, находившейся за регистратурой... Жак сказал: «Ты совершенно права, у нас только одна жизнь, любовь требует, чтобы за ней ухаживали каждый день, как за растением». — «Спасибо, Жак, ты хороший, ты не сердишься?» — «Нет, нет, я все улажу...» И он назвал фамилии двух актрис, которые могли бы заменить меня.

На следующий день я ехала в поезде, направлявшемся в Париж. Я вернулась и правильно сделала: вернулась, чтобы сняться в фильме, возможно, самом прекрасном в моей жизни. Жак ждал меня на вокзале, он отвел меня к парикмахеру, чтобы тот сделал меня блондинкой, и сказал, что придет за мной в половине первого посмотреть, хорошо ли получилось. Именно после обесцвечивания волос и состоялся эпилог пьесы из трех актов, которую я рассказала выше.

Жак всматривался в корни моих волос, как Луи Пастер в свой микроскоп, когда я сказала ему: «Почему ты не здороваешься с дамой, которая сидит за соседним столиком?» — «Но я ее не знаю...» — «Нет, знаешь, посмотри получше... Ведь это Габи».

Во время съемок я не отдавала себе отчета в том, каким значительным событием станет этот фильм. Вообще никогда не знаешь, снимаешься ли ты действительно в выдающемся фильме. Надеешься на это всегда, но никогда не знаешь. И потом Жак был не из тех, кто превращал съемки в церемонию создания шедевра. Он говорил: «Сегодня мы вдоволь посмеемся». И это было правдой, мы веселились. Для съемок на натуре, которые проходили в Аннэ-сюр-Марн, он отыскал кафе-отель, где поселились члены группы. В номерах не было водопровода, зато были очень красивые фаянсовые тазики, окна выходили в небольшой сад-огород, в конце которого находились «удобства». Остальная часть съемочной группы жила

---

[13] Ним — старинный город на юге Франции (департамент Гар).

в настоящей гостинице. Поначалу идея жить в подобных условиях казалась нам нелепой, но как только мы надели костюмы, все изменилось.

Я могла бы часами рассказывать вам, с какой любовью, радостью, чувством дружбы и юмором делался этот фильм. Но лучше я вам расскажу, что со мной произошло с точки зрения моей профессии: я впервые столкнулась с тем, что называется раздвоением. Я ничего не читала о раздвоении. Не так давно я прочла размышления Дидро и Станиславского об актерах. Но в «Шлеме» со мной произошла очень странная вещь. Мы уже три недели снимали на натуре. Когда нам понадобился слабый туман — появился слабый туман; когда было нужно, чтобы выглянуло солнце, появлялось солнце. Это было чудом. А потом, в один из понедельников — важно, что это был понедельник, потому что после воскресного расслабления всегда трудно работать, — на пустыре Бельвиля[14] мы готовились к съемке сцены, в которой моя героиня Мари ищет любимого Манда, работающего у краснодеревщика (его играл Гастон Модо). Она посылает с кучером ему записку. Манда (Серж Реджани) выходит из мастерской на пустыре, они встречаются, направляются к небольшому сараю, и в этот момент появляется невеста Манда, которую играла Лола Беллон.

Восемь часов утра. Мы гримируемся в небольшом бистро, арендованном администрацией на время съемок, идут обычные разговоры, какие бывают по понедельникам: «Ты что вчера делала?» — «Спала». — «А я ходила в кино» и т.д. О съемках ни слова. Я поднимаюсь в спальню хозяйки бистро, чтобы переодеться. Костюмерша, которая обычно помогает мне одеваться, заболела, и заменявшая ее женщина совершенно не знала, что за чем следует в моей одежде. Она меня одевает, затягивает корсет, подает одну за другой вещи, на которые я ей указываю. По фильму у меня две пары туфель: одни — роскошные из серой замши, отделанные черным лаком, и другие — самые обычные, из шевро коричневого цвета. Костюмерша протягивает мне красивые ботинки, а я ей говорю: «Нет, нет, эти я надену сегодня вечером». — «Как? Разве будет ночная съемка?» — «Нет, нет! Пустяки...» Тут я осознала, что одеваюсь в спальне хозяйки бистро, с которой я не знакома, что передо мной в окне пустырь Бельвиля и я сейчас пойду к Манда, то есть к моему другу Сержу Реджани, чтобы сказать: «Приходи сегодня вечером, я буду ждать тебя в «Анж Габриэль»... И что одевалась совсем не я — жена Монтана и мать Катрин, — одевалась Мари, которая думала, что наденет вечером, когда пойдет на свидание с Манда... А это свидание — сцена, которую должны снимать только через три недели в студии Биянкур, ведь кафе «Анж Габриэль» тогда даже еще не было построено.

Мне это показалось очень странным. Стало ясно, что со мной произошло то, к чему я вовсе не стремилась, в чем ни моя воля, ни мой разум вовсе не участвовали. Значит, я была кем-то другим. Это меня поразило, и я подумала: «Вот что называют раздвоением! И об этом написаны тонны литературы!» Я никому ничего не сказала, но это был ответ на все наивные вопросы, которые нам часто задают: «Что вы делаете для того, чтобы заплакать?» Или: «Какую же надо иметь память, чтобы все это запомнить!» Но выучить текст (если он хороший) нетрудно, потому что это именно те самые слова, которые рождаются в голове в данной ситуации. И плакать нетрудно, когда ты несчастлив: если моя героиня несчастна, она плачет — я плачу.

«Золотой шлем» был этапом в становлении меня как актрисы. Я поняла, что в конечном счете мы ничего не знаем об этой профессии. Чем старше становишься, тем потребность в школе меньше. Есть две школы: к одной принадлежат актеры, которые прекрасно знают, как они будут играть: они считают, что у них достаточно опыта, чтобы суметь обойти все подводные камни роли; и другой метод — заключающийся в том, чтобы обходиться без всякого метода. Это мой метод. Я его не выбирала. Я не решала, был ли этот метод моим, но это единственное, что мне подходит. У меня нет потребности раздумывать и анализировать.

— *Значит, во время съемок вам нужен человек, который думает вместо вас, то есть режиссер?*

Симона Синьоре. Совершенно верно. Слишком большая роскошь — самовыражаться в надежде, что сумеешь сама построить роль — тем более роль, которую ты сама не выбирала. И сегодня, на том этапе, на котором нахожусь в жизни, карьере и профессии, если я читаю книгу, где есть прекрасный женский образ, в котором я могу себя представить, я заранее отказываюсь его играть. Мне необходимо, чтобы идея пришла извне, необходимо, чтобы кто-то другой за меня решил, чтобы выбрал именно меня, даже если это кошмар, даже если играть надо чудовище.

---

[14] Бельвиль — 19-й округ Парижа.

— Когда вы в первый раз увидели уже законченный фильм, что вы о нем подумали?

Симона Синьоре. Я подумала, что Жак очень хорошо рассмотрел всех актеров насквозь и что он просто заставил нас сделать, я думаю, шедевр. К сожалению, фильм поначалу приняли немногие: я, мой муж, несколько друзей и очень небольшое число зрителей, большая часть руководства фильм отвергла. Провал был полный. Я никогда не храню вырезки из статей и поэтому не могу точно процитировать, но «Кайе», который, возможно, тогда назывался «Ревю де синема», клеймил фильм за вульгарность диалога и изображения, а Жорж Садуль, которому сначала фильм очень понравился, был вынужден пересмотреть свою позицию и спустя неделю бичевал в «Леттр франсэз» опрометчивого режиссера Беккера, который создал фильм, направленный против рабочего класса. Где это видано, чтобы честный плотник кончил свою жизнь на эшафоте? Вместо того чтобы болтаться где-то с хулиганьем, он должен был заниматься профсоюзной деятельностью. Другие сочли, что «Золотой шлем» — это фильм немого кино, он лишен интриги и не захватывает. Серж Реджани был слишком щуплый, им хотелось бы видеть на его месте здоровенного детину (продюсерам тоже). Это означает, что за хрупкостью Манда эти люди не увидели скрытую волнующую силу.

Фильм сначала вышел в Брюсселе, затем в Париже. По-моему, это было рекламным трюком. Я была с Монтаном в Брюсселе, где он давал концерт. Бельгийская пресса организовала утром просмотр (было пятнадцать журналистов) в очень большом кинотеатре на площади Брукер. Мы расположились на верхотуре, рассчитывая хоть как-нибудь увидеть реакцию на фильм первых иностранных зрителей. Они вертелись в креслах, переговаривались, зевали. Поскольку владелец кинотеатра предупредительно устроил в холле небольшой прием, им волей-неволей пришлось встретиться со мной. Вид у журналистов был удрученный, и они молчали. Я спросила: «Вам не понравилось?» Они с горечью покачали головой. Лишь один набрался храбрости и выпалил: «Слабый фильм... Очень слабый».

«Золотой шлем» продержался в Брюсселе на экранах четыре дня. На этот раз Париж последовал примеру Брюсселя, задавшего тон. Серж после «Золотого шлема» не снимался пять лет.

Жак был очень огорчен и ничего не понимал. Он был влюблен в свой фильм. «Золотой шлем» — это такая простая, замечательная песнь во славу любви и дружбы. Нам всем было так хорошо во время съемок. Жак был влюблен в Аннет, свою первую жену, и это находило отражение в том, что он снимал. Я была влюблена в Монтана, а Манда этим пользовался, а поскольку Манда был Серж, в этом была заключена восхитительная греховность: притворяться, что мы любим друг друга, в то время как мы очень давно и крепко были друг к другу привязаны. А Жак любил нас всех. Мы «играючи» провели восемь захватывающих недель, а люди не понимали наш фильм.

Потом до нас дошли слухи из-за границы. В Лондоне «Золотой шлем» приветствовали как шедевр. Сначала в Риме, потом в Берлине он дал колоссальные сборы. В конце концов нас признали. Мы не были жертвой массового заблуждения. Мы действительно сняли прекрасный фильм. Мне «Золотой шлем» принес мою первую иностранную награду — Приз Британской академии киноискусства. Это английский «Оскар», и награждение состоялось в 1952 году. Понадобилось десять лет, чтобы «Золотой шлем» снова появился на экранах Парижа. Жак не дожил до этой радости.

После съемок фильма между нами тремя завязалась дружба, имевшая для нас с Ивом огромное

значение. Жак жил у нас в деревне, даже когда нас там не было. Его женой была Аннет, потом появилась Франсуаза Фабиан, они поженились в Отёй. В нашем большом доме есть две колченогие лампы, к которым мы не прикасаемся: их как-то в дождливый день смастерил Жак из двух огромных бутылей, они уже тогда были колченогими. О нем и нашей дружбе нам напоминал и какой-то североафриканский предмет, похожий на амфору, и огромный кофейник, попавший в дом после съемок фильма «Али-Баба», про который сам Жак говорил, что его не раньше чем через восемь лет выпустят на экран... Пластинка на 45 оборотов «Салат из латука с майонезом» — песня, которую открыл Жак, — затем стала почти шлягером...

В ноябре 1959 года, как-то в воскресенье, нам в Голливуд позвонил Боб[15] и сообщил, что Жак умер. Вечером, когда я ложилась спать, остановились часы, которые он мне подарил. Я не отдавала их в починку. Однажды они вдруг снова сами пошли. Хотите верьте — хотите нет.

В 1973 году, когда я снималась в фильме Рене Аллио «Тяжелый день для королевы», в Париже «Шлем» снова вышел на экран. Арлетт Шоссон, которая в фильме Аллио играет беременную девицу, пошла с друзьями его посмотреть.

На следующий день она пришла потрясенная фильмом и сказала: «Как это прекрасно! Как прекрасно! Это в стиле Брехта!» — «Почему Брехта?» — «Потому что прекрасно». — «Так все, что прекрасно — это Брехт?» — «Да». — «Шекспир прекрасен, значит он Брехт?» — «Да...» Думаю, что Жак посмеялся бы.

В течение восьми недель съемок «Золотого шлема» мы с Монтаном звонили и писали друг другу каждый день. Иногда Жак отпускал меня в Ним. В субботу вечером я садилась в ночной поезд, приезжала рано утром в воскресенье и уезжала в воскресенье вечером, чтобы в понедельник быть вовремя на съемочной площадке. Однажды мы разминулись: Монтан не застал меня по телефону, а я не нашла его в «Тото-отеле». Он поехал на машине, рассчитывая меня застать, а я уже ехала в поезде на Ним. Мы очень расстроились, что не встретились, но, странно, это никак не отразилось на нашей работе. Как бы то ни было, после «Шлема» я решила расстаться со своей профессией. И известила об этом прессу.

Никто ничего не понимал. Неуспех фильма меня не «обесценил», это коснулось только Реджани, хотя упреки в его адрес были абсолютно несправедливы, я об этом уже говорила. Меня приглашали сниматься, а я отказывалась. Я хотела быть там, где был Монтан. Я хотела ездить на гастроли с ним и музыкантами. Я снова стала «групи». И, возможно, сегодня я была бы всего лишь старой экс-групи, экс-актрисой и, вероятно, экс-мадам Ив Монтан, если бы однажды, средь бела дня, в фургоне не произошел небольшой инцидент житейского порядка.

В сложных ситуациях Монтан ведет себя потрясающе. При пожаре он первым бежит за водой; если кто-то истекает кровью, он сможет наложить жгут. Он из тех, кто проявляет себя в экстремальных обстоятельствах. В повседневных ситуациях с ним иногда бывает нелегко, чтобы не сказать тяжело. В тот день я вязала, чем любят заниматься скромные и счастливые жены. Он репетировал, и у него не совсем получалось то, чего он добивался. И вдруг он заметил, что пропал клочок бумаги, который он положил на рояль и к которому ни в коем случае никто не должен был прикасаться, поскольку он записал на нем что-то очень важное... И вдруг этот документ потрясающей важности исчез! Эмсская депеша[16], опись, приписываемая Дрейфусу![17] Бумажка нашлась, она перекочевала с рояля на столик, где стоял телефон. Не знаю, кто ее туда переложил. Вероятно, он сам, поскольку заметки предназначались текстовику, которому он должен был звонить утром. Как бы то ни было, я своими звенящими спицами действовала моему мужу на нервы. В течение нескольких секунд он пристально смотрел на меня, а затем сказал: «Чем ты тут занимаешься? Сидишь, вяжешь...» — «Я здесь, потому что мне хорошо, если бы меня здесь не было, я сейчас работала бы». — «Работала. Легко сказать. Чтобы работать, надо, чтобы тебя пригласили».

Прошло полтора года, как я сидела без работы. Это не было жертвой с моей стороны. Никаких материальных забот я не испытывала. Всякий раз, когда я от чего-то отказывалась, я делала это совершенно спокойно, как человек, который не голодает и для которого плата за квартиру не является проблемой. Это роскошь. Я знаю, что очень немногие актрисы могут себе ее позволить, лишь один отказ стоил мне дорого: «Тереза Ракен». Когда братья Аким[18] предложили мне эту роль, я на словах согласилась при условии, что ставить фильм

---

[15] Боб Кастелла — пианист Ива Монтана.

[16] Эмсская депеша спровоцировала франко-прусскую войну 1870—1871 годов.

[17] Дрейфус (1859—1935) по заведомо ложному обвинению в шпионаже был в 1894 году приговорен к пожизненному заключению. Реабилитирован в 1906 году.

[18] Робер и Раймон Акимы — крупные французские кинопродюсеры.

будет Марсель Карне. Это было во время съемок «Шлема», до моего великого решения оставить кино. Итак, я сказала «Терезе» «да», а затем сказала «нет», и в картотеке братьев Аким, так же как в образцовой картотеке Марселя Карне, я, должно быть, фигурировала под рубрикой «Зануда, сама не знает, чего хочет».

«...Чтобы работать, надо, чтобы тебя пригласили. Я могла бы сейчас сниматься в «Терезе».

— В «Терезе» тебя не очень-то хотели снимать, впрочем, сниматься будет, кажется, «Х», — ответил Монтан.

Поскольку этот прием на меня действует безотказно, я встала, аккуратно свернула свое вязанье, воткнула в него спицы и медленно направилась к телефону. Долго искала номер студии, который прекрасно помнила. Говорила себе: сейчас он меня остановит. Он читал газету. Я медленно набрала номер. Я не картежница, но, по-моему, именно в таких выражениях Монтан рассказывает после игры в покер, как он искусно действовал. Я сказала: «Это я, Робер, я хочу играть Терезу». Я ожидала чего угодно. Например: «Слишком поздно, нас это больше не интересует». Или: «Карне рассержен. Мадемуазель Х...подписала контракт...» Но если голос у Робера никогда не был ангельским, то в тот день он у него прорезался: «Я очень рад, завтра подпишем контракт». Я положила трубку. И сказала Монтану: «Вот...»

Я мучительно приходила в себя. Мы снова будем терзаться во время расставаний, встречаться и ощущать чудо ничем не омраченных встреч. Я опять стала той, которая здесь потому, что ей этого хочется. Я избежала доли той, которая здесь потому, что ей некуда было бы пойти, если бы она не была здесь. В «Терезе» я снова встретилась с Карне, я рассказала ему все о нашей жизни статистов в Вансе.

Замечаю, что уже два раза подряд помянула о своем муже. Мы поженились в декабре 1951 года, но привыкли считать годы нашего супружества с 19 августа 1949 года. Наш друг Мариус Иссер поженил нас в мэрии Сен-Поля. Моим свидетелем был поэт Жак Превер, свидетелем Монтана — Поль Ру, владелец ресторана «Коломб д'Ор». Это была очень скромная свадьба. На нее были приглашены: семья Преверов, семья Ру, Андре Верде, семья Паньоль и их маленький сын, семилетний мальчонка, влюбленный в меня без памяти; он переломал все пластинки Монтана (в то время они были восковыми) в дискотеке родителей. Однажды мы обедали у них, он подкрался к моему жениху и ударил его молотком по голове. Во время свадебного обеда, который проходил в баре «Коломб д'Ор», он рисовал планы, которые называл «планами кражи», предназначенными для похищения меня после этой, как он говорил, «мерзкой свадьбы»... Была на свадьбе также очень скромная и очень милая женщина со своим мужем: Жанна Давид, больше известная под именем Дины Дурбин, которая в годы ее и моей юности была самой крупной звездой американского кино. Был сельский врач. Была Мишель ля Кабресьенн. И была Катрин.

В этот день голуби, никогда раньше не влетавшие в зал, вдруг туда впорхнули, и один из них сел мне на голову, расправив крылья точь-в-точь как на рисунке Пикассо, который он сделал для Всемирного конгресса Мира. Мы сочли, что это хороший знак. А затем вошел шофер, он же приятель Пикассо, с экземпляром «Верв», на форзаце которого был рисунок и разноцветными фломастерами (во Франции их еще никто не видел) написаны пожелания. Рисунок и пожелания подписали Пикассо и Франсуаза Жилло. Двусмысленности здесь нет: рисунок был от Пикассо, а текст от Франсуазы, которая в то же время начала писать. Однажды, это было не так давно, мы осторожно вырезали форзац и вставили его в рамку. Это единственный оригинал Пикассо, имеющийся у нас в доме. Он бесценен, потому что не продается. На нем наши фамилии и дата — 22 декабря 1951 года.

С Пикассо мы встречались, когда он хотел нас видеть. Это был период Валлориса[19], зануды приезжали сюда целыми делегациями, мешали работать, делали его жизнь невыносимой. Мы это знали, он сам нам рассказывал. Он был смешным и безжалостным, но не злым, — справедливым. Он очень хорошо изображал назойливых людей: светских дам или «товарищей», стремившихся похлопать его по животу и считавших его художником, не слишком серьезно пропагандирующим идеи коммунистической партии. Он часто приходил в Сен-Поль. Знал, что здесь он увидит Превера, Поля Ру, которого, как и нас, он очень любил. Приходил сюда иногда Брак, и какое это было чудо сидеть за одним столом с этими двумя людьми, такими прекрасными и такими разными. Низкорослый бычок атаковал рослого нормандца, требуя, чтобы тот перечислил все оттенки голубых цветов, которыми написаны птицы на потолке

[19] Валлорис — местечко в Приморских Альпах, где жил Пикассо; в настоящее время здесь музей.

Лувра. Это была игра. Игра, в которую они играли более пятидесяти лет. Мадам Брак в ней не участвовала, поскольку не любила Пикассо. И не без удовольствия вспоминала, что именно она готовила для Пабло завтраки, когда он был маленьким брошенным ребенком. Ей вообще не нравился весь этот шум вокруг легенды Пикассо. Она предпочитала молчание Брака. И его живопись. В сущности она любила только живопись Брака. Единственный, о ком она говорила с нежностью, был Модильяни. Она познакомилась с ним, когда работала моделью. Она говорила: «Как же Модильяни был прекрасен...» Уже шли 50-е годы, но эта ее фраза, по-моему, еще раздражала Брака. Она никогда не говорила о живописи Модильяни, она говорила о его лице.

Пикассо часто приходил в «Коломб», поэтому я сказала, что мы его видели только тогда, когда этого хотел он сам. Иногда он приводил нас в свою мастерскую. Я всегда чувствовала себя там неловко. Было очень неприятно говорить «это прекрасно» человеку, знающему, что все, к чему он прикасается — краска, папье-маше, гипс или железо, — теми, кто на это смотрит, мысленно переводится в деньги. Он это тоже знал. Ему доставляло большое удовольствие сравнивать поведение своих гостей. Один раз получилось очень смешно: Пикассо лепил козу. В ее силуэте можно было различить руль от велосипеда, послуживший основой для рогов, две бутылки из ивовых прутьев, образовавших грудную клетку, срединную жилку пальмовой ветки в виде позвоночника, пустую консервную банку на месте полового органа и две фляги из обожженной глины вместо вымени. Все это он начал покрывать гипсом, а четыре тонких полена были ножками. Я сказала, что меня это развлекло, потому что ничего высокохудожественного в этом не было: работа не была закончена, она не смотрелась. Это была уже коза, в то же время кукла, сделанная ребенком, который никогда не был в магазине дорогих игрушек.

В его кармане всегда был уголь, и он развлекался, рисуя фрески и корриды на белой стене дома, в котором жили Преверы. Мистраль и грозы смывали их в два дня... Он приходил без предупреждения, и это был праздник. Им никогда не пришло бы в голову неожиданно явиться к нему, но он не мог себе представить, что нас может не оказаться дома, если он решил к нам подняться.

В 1957 году, когда мы вернулись из стран Восточной Европы, он нам позвонил, и мы пришли в «Калифорнию», его большой дом в местечке Супер-Канн. Бронзовая коза была установлена на лужайке. Поскольку это была наша старая приятельница, при рождении которой мы присутствовали, она не произвела на нас большого впечатления. Мы пробыли у Пикассо долго: он все хотел знать, был серьезен, когда речь держал Монтан. Дункан, очень известный американский фотограф, в то время готовил книгу «Частная жизнь Пабло Пикассо». В больших домах Голливуда, где всегда есть одна или две картины Пикассо, можно также всегда увидеть и книгу Дункана. В ней есть наши фотографии, и владельцы этих картин, которым никогда не приходилось встречаться с самим художником, нам немного завидуют. И в этом нет ничего плохого.

Наш третий дом — Отёй. Монтан купил его в 1954 году. Именно Монтан. Именно с ним связаны песни «Драчун Джо» и «Опавшие листья». Он всегда вспоминает о них, когда смотрит на дом. До сих пор удивляешься его красоте и пропорциям, но особенно удивляешься тому, что он наш. Полные залы театра «Этуаль» и деньги от пластинок позволили свершиться этому чуду. Он является символом роскоши, но не в обычном понимании этого слова, когда говорят о доме. Он символ роскоши, которая заключается в возможности купить что-то в результате своего труда, а не наоборот — трудиться для того, чтобы что-то купить. Я знаю немало людей, которые говорят: «Я снимаюсь в фильме, это позволит мне купить дом в деревне...» Отёй был куплен на деньги, заработанные мастером, эксплуатирующим самого себя, представляющим публике то, что он любит делать.

Отёй — большой дом. Он в восьмидесяти девяти километрах от Парижа, и в 1954 году нам казалось, что это на краю света. Поскольку дом был большой и расположен далеко, цена его была доступной. В пятидесяти километрах от Парижа такой дом стоил бы в три раза дороже. Он был обставлен «хорошей мебелью», не шикарной, но очень красивой — все любители вещей, купленных по случаю, меня поймут. Дом — летний, зимний, осенний и весенний. Здесь может жить и работать множество людей, встречаясь только за столом или не встречаясь совсем, если они не голодны, чего не бывает никогда. Дом быстро превратился в коммунальный, в нем много смеются и очень серьезно работают. Он годится как для развлечений «дипломатов» или «убийц», так и для репетиций концерта, работы над сценарием или романом. Это по-настоящему хороший дом, куда возвращаются все, кто хоть раз в нем

побывал. Когда при первом осмотре он показался нам огромным, мы не подозревали, что он очень часто с трудом будет вмещать всех гостей.

Именно в Отёйе, куда на уик-энд приехала почти вся труппа, Реймон Руло[20] сделал первую экспликацию «Салемских колдуний» задолго до настоящих репетиций.

Я серьезно готовилась к репетициям. Ведь я не ступала на сцену с тех пор, как была изгнана из театра «Матюрен» и страшно волновалась. Я умоляла Руло меня не щадить и, если что, заменить «кинозвезду». Поглощенная этими мыслями, я сидела в саду, когда Марсель объявила: «Месье Клузо просит вас к телефону».

После «Платы за страх» мои отношения с Клузо развивались по-разному. Приглашая меня на фильм «Дьяволицы», он руководствовался совсем иными соображениями, чем когда брал Монтана на «Плату». Мой талант, если он у меня, конечно, был, никогда не производил на него особого впечатления. Он считал, что «Золотой шлем» — «не фильм», и научно доказывал мне, что он мог бы стать фильмом, если бы его делал он, Клузо, а не Жак... а играла бы Мартин Кароль. Мне очень нравилась Мартин Кароль, она была очень милой девушкой, и я посоветовала Клузо сделать новый вариант «Шлема». Таков был тон наших разговоров. Мы то спорили, то мирились. Его жена Вера была арбитром или, наоборот, подливала масла в огонь в зависимости от настроения. Поскольку они открыли «Коломб», то после «Страха» мы безвылазно там жили. Это позволяло нам поддерживать воинственно-двусмысленные отношения, что в глубине души нас очень забавляло.

Клузо был способен научиться чему угодно, он был самым прилежным учеником в мире. Я видела, как он выучился играть в канасту по книгам, а затем играл лучше всех и, уж конечно, лучше, чем я, которая никогда не осмеливалась признаться ему, что ничего не смыслила в его объяснениях. Я видела, как он изучал живопись по трактатам, а потом рисовал. Видела его за чтением пособий по тавромахии, и если не видела его выходящим на арену, то только потому, что бои быков проходили в Испании. Он не умел плавать, но в сорок пять лет с помощью тренера научился, соревнуясь с трехлетними малышами. Десять дней спустя он уже нырял с высокой вышки на Средиземном море. Чуть позже последовало подводное плавание. А затем настала очередь музыки. Не могло быть и речи о том, чтобы слушать симфонию Бетховена, не следя по партитуре, — так поступают только дикари. Его последним увлечением, насколько мне известно, было изучение Бога. Так как я потеряла Клузо из виду девять лет назад, и на этот раз навсегда, я не знаю, чему он сейчас учится... Всем этим я хочу сказать, что Клузо человек, уважаемый в самом шекспировском смысле слова.

Отвечая «да» в тот прекрасный июльский день 1954 года на предложение Клузо сниматься в «Дьяволицах», я знала, что меня ожидают не безоблачные дни. Но я не могла и вообразить, что мне предстоит столько хлебнуть, сколько я хлебнула за те шестнадцать недель. Конечно, Клузо пригласил меня, потому что я была ему нужна на эту роль. Но, главное, ему была нужна актриса, которую знала Вера. Она вообще не была актрисой, и он хотел, чтобы она работала с приятельницей... в семье, одним словом!

— Он сам хотел снимать свою жену?

Симона Синьоре. Нет, это она хотела сниматься. О Вере Клузо можно было бы написать три тома. Она была забавная, невыносимая, великодушная, сумасшедшая, несчастная и способная сделать несчастными других; и она была очень больна. Я ее обожала и в то же время терпеть не могла, и, что любопытно, сейчас мне ее не хватает. Она сама хотела сниматься, но заставляла всех думать, что к этому ее принуждает сам Клузо. У нас действительно была семья, только не семья Фенуйар, а семья Атридов![21] Причина в том, что мы слишком хорошо знали друг друга. У всех нас есть недостатки, которые не всегда заметны в общении с товарищами по работе. Мы позволяем себе проявлять их лишь в своей частной жизни, — когда бываем сами собой, а не играем по жизни разные роли.

Мы с Клузо, давно зная друг друга, опасались наших недостатков. Возможно, на съемочной площадке у меня вдруг проявились черты, в том числе и малоприятные, которых он не ожидал: я как будто невольно обманывала его — он готовился отразить нападение с одной стороны, а опасность приходила с другой или не приходила вовсе. Это нарушало равновесие, которое должно было установиться между режиссером и исполнительницей. Ну, скажем, я,

---

[20] Известный театральный и кинорежиссер.

[21] Семейство Фенуйар — персонаж французских комиксов. Атриды — семья, над которой тяготело проклятие *(мифолог.)*.

случалось, могла послать Клузо к черту, но за обедом в «Тото-отеле». На съемочной площадке мне никогда не пришло бы в голову выругаться в его адрес. Однако он этой разницы в моем поведении не замечал и с большой озабоченностью, настаивая на дистанции между нами, постоянно подчеркивал, что мы не в «Коломб» и не в «Тото-отеле». Короче, между нами установилось полное непонимание.

Напряжение достигло предела в тот день, когда он очень злобно сказал мне: «Я не должен был давать читать вам весь сценарий». Дело в том, что женщина, которую я играла, была преступницей, убийцей и сообщницей своего любовника, которого играл Поль Мерисс. Она якобы была союзницей женщины, роль которой исполняла Вера. Помимо своей воли я играла ее так, что она выглядела виноватой, тогда как фильм должен был держать зрителей в напряжении — ведь они должны были считать ее невиновной до самых последних минут картины. Когда он мне это сказал, я это неправильно восприняла. Словом, если сначала была просто напряженность, то потом наступил ад, а уж когда пришло письмо из театра Сары Бернар, требующее моего присутствия на репетициях «Салемских колдуний», — просто апокалипсис. Я подписала с Клузо контракт на восемь недель, шла пятнадцатая неделя съемок. Прошла шестнадцатая. Он заплатил мне за восемь недель. Он очень хорошо составил контракт, который я очень плохо прочла. Вечером я начала репетировать «Колдуний», чтобы догнать товарищей, опередивших меня на две недели. Из убийцы я сразу же, без всякого перехода, превращалась в пуританку Новой Англии, с тем чтобы на следующий день утром снова стать убийцей на студии Сен-Морис, где режиссер, его жена и я больше не разговаривали друг с другом. К счастью, на съемочной площадке были Мерисс и Ванель, а по соседству — Жан Ренуар, который снимал «Френч канкан». В перерывах мы здорово веселились.

«Дьяволицы» дали колоссальные сборы. Вера оказалась на обложке «Пари матч». Жорж Садуль, которого этот мрачный сюжет не задел так, как посягательство на рабочий класс, обнаруженное им в «Золотом шлеме», написал хвалебную статью. Однако он уточнил свою точку зрения в конце года, выразив сожаление по поводу участия «нашей дорогой Симоны Синьоре в этом аморальном фильме». Одновременно мы уже несколько месяцев играли «Колдуний».

Поставить на сцене огромного театра пьесу «Салемские колдуньи» в разгар холодной войны, с Монтаном и мною в ролях Прокторов (за этой супружеской парой читалась трагедия Розенбергов) было огромным риском. Мысль, что певец мюзик-холла и кинозвезда сумеют сыграть трагедию, — это чистое безумие. Конечно, дуэт Монтан — Синьоре великолепная реклама для привлечения публики. Хорошая идея заключалась и в том, чтобы пригласить в качестве режиссера Раймона Руло. Эта идея исходила от нас. Первый очень хорошо сделанный подстрочник мы прочли ночью, вернувшись после концерта в «Этуаль», в постели, передавая друг другу страницы. Мы закончили чтение в пять часов утра. Пьеса нас потрясла. Конечно, нам хотелось сказать «да» на следующее же утро. И мы сказали «да», но при условии, что ставить будет Руло. Это условие было необходимо, чтобы мы не выглядели «звездами», нанявшими режиссера. Ситуация стала совершенно ясной с первой же встречи. Руло пьеса понравилась, и его привлекал риск работы с уже знаменитыми дебютантами. Как только он согласился, он взял все на себя, в результате мы целый год играли великолепный спектакль.

Надо сказать, что меня и здесь очень поддержали. На сцене я никогда не актерствую. Я была приучена играя совершать как можно меньше действий, передавать все взглядом или жестом. Вдруг я внезапно обнаружила, что театр «Сара Бернар» очень большой! Роль госпожи Проктор была гораздо легче, чем, например, роль у Николь Курсель, которая должна была вопить и впадать в неистовство. Госпожа Проктор была весьма достойной пуританкой, которая не повышает голоса. Это была роль, в которой, при умелом подходе, могли быть использованы мои качества актрисы кино. Мне очень помогла художница Лила де Нобили. Ее костюмы, простые и достоверные, не стесняли моих движений. Они мне шли не в том смысле, что украшали меня, а в том, что это была строгая будничная одежда, какой должна была быть одежда жены фермера, работающей в доме и в поле. Руло уже знал, что в своих костюмах, когда они будут готовы, мы будем выглядеть так, как на картинах художников голландской школы. И поэтому заранее боролся с подстерегавшей нас опасностью — держаться как на изысканных гравюрах. Во время репетиций, которые продолжались два месяца, он не переставал подчеркивать, что эти люди были всего лишь бедными крестьянами, приехавшими незадолго до этого из Англии и поселившимися на земле, которую им предстояло обрабатывать. Выбор Пьера Монди на роль пуританина-аскета, непоколебимого в своей вере и мучающегося сомнениями, был гениальным решением Раймона. Другой бы режиссер

пригласил актера с мистической внешностью, высокого, худощавого инквизитора с вкрадчивыми манерами. В облике Пьеро, кряжистого, здорового, открытого и жизнерадостного, печать инквизиции проступала тем более страшно. И когда инквизитор слишком поздно понял, что обвинил невиновного Проктора, то, будучи человеком честным, он сломался, ужаснувшись своей ошибке. А приглашение Николь Курсель, пухленькой, пышущей здоровьем блондинки, на роль Абигайль, злобной, лживой, одержимой любовной страстью, — в этом еще раз проявился гений Раймона.

Лейтмотивом репетиций было постоянное напоминание о разных формах нетерпимости, с проявлениями которой мы, французы, сталкивались во время оккупации. Раймон нередко использовал желтую звезду, которая часто появлялась на груди евреев. Тем, кто исполнял роли судей, он рассказывал об «особых судах». Он говорил об анонимных письмах, скапливавшихся на письменных столах в гестапо. Режиссура Руло была сама по себе потрясающим политическим действом.

Нас было семнадцать на сцене, и, я думаю, лишь немногие обладали политическим сознанием. Он не шел слепо за актерами левых убеждений. Он взял у них только самое лучшее. И нельзя сказать, что до 1968 года с тех пор актерская братия проявляла большой интерес к и политическим акциям... Однажды кто-то спросил, не приедет ли Миллер на генеральную репетицию, и когда Руло объяснил, что он не может выехать из Америки по причинам, которые как раз отражены в этой пьесе, это вызвало почти единодушное изумление. Этот пример показывает, что в однородную (по своему составу) труппу входили люди, которые в повседневной жизни держались очень далеко от политики. Что, впрочем, не имеет никакого значения. Я знала актеров левых убеждений, которые были безупречными партийными активистами, но не всегда хорошими актерами. И есть отвратительные реакционеры и при этом удивительные актеры. Во всяком случае, для Монтана и меня наша глубокая уверенность в невиновности супругов Розенберг была бесценной опорой. Я могла быть Элизабет Проктор, потому что верила в невиновность Этель Розенберг. Я также знала, что настоящую госпожу Проктор звали Мэри и что Миллер дал ей имя Элизабет, чтобы начальные буквы имен Прокторов были такие же, как у Юлиуса и Этель.

Я всегда отказывалась читать письма Этель Розенберг на публике, в том числе и когда сразу после смерти супругов проводились «торжественные вечера» — да, это называлось именно так — для оказания помощи их детям и в память казненных. Я отказывалась, хотя знала, что имела бы большой успех, поскольку не могу читать «Письма из дома смерти» без волнения, которое, конечно же, передалось бы и аудитории. Но в данном случае наверняка обеспечила бы себе успех, используя материал, который был еще теплым: жизнь человека, которого только что убили. А это было не по мне. Никто меня не понимал, когда я пыталась это объяснить. Поскольку я не хотела, чтобы думали, будто я боюсь скомпрометировать себя, отказываясь от участия в «торжественных вечерах», я приходила, чтобы прочесть одно прекрасное письмо Золя, о котором мне сказал Роже Пиго[22]. Оно озаглавлено «Письмо к молодежи». Это письмо чрезвычайно пригодилось мне в моей жизни. Я прибегала к нему всякий раз, когда оказывалась связанной с такого рода мероприятиями. В нем не устарела ни одна запятая, хотя оно было написано в разгар дела Дрейфуса. К сожалению, оно до сих пор актуально для всех стран мира. Или почти для всех.

Я никогда не читала письма Этель на публике. Я читала их только самой себе. И именно потому, что я их читала, я без стыда могла передать Элизабет Проктор мое волнение, которое они вызывали у меня. Мне это было нужно только в четвертом акте, потому что в первых трех Элизабет Проктор, будучи истинной пуританкой, не позволяла себе проявлять ни малейшего проблеска сжигавшей ее страсти и нежности. У Раймона для этого было хорошее образное сравнение: она подобна десерту, который покрыт мороженым, а внутри — кипящий шоколадный крем. Итак, до четвертого акта, я была как лед. Но в четвертом, в сцене прощания Проктора с женой (которая также была их первой любовной сценой после многих лет супружества, искалеченного их пуританством) — мне понадобилось мое волнение. Но оно никак не приходило. Мне кажется, оно появилось за неделю до генеральной. Теперь оставалось вновь и вновь оживить это сильное, истинное, глубокое, горячее чувство на протяжении трехсот шестидесяти пяти спектаклей.

---

[22] Роже Пиго — известный актер, режиссер и продюсер.

Генеральная репетиция стала триумфом. Триумфом Марселя Эме, Раймона Руло и Лилы ди Нобили, триумфом всей труппы и, тем не менее, особенно заметным личным успехом Монтана, перешагнувшего границу между мюзик-холлом и театром, а также и Николь Курсель и Пьера Монди. Я выдержала свой переходный экзамен из кино в театр с оценкой «хорошо». Без приза «лучшему ученику». Критика была исключительно хвалебной — от Готье в «Фигаро» до Клода Руа в «Юманите-Диманш». Наши друзья вздохнули с облегчением, они — Жак Беккер, Жерар Филип, Франсуа Перье, Бернар Блие, Пьер Брассер, Жозе Артюр, Даниэль Делорм, Серж Реджани и другие — тогда признались, что дрожали за нас с момента, когда мы приняли решение играть вместе эту трудную, политически ангажированную пьесу. В случае провала нам было не сносить головы. В случае полууспеха у нас все равно был бы жалкий вид. Рядовой успех, продиктованный уважением к «мужеству» двух больших актеров, которые рискнули на эксперимент, «который сделал им честь, но которые...» — был бы настоящей катастрофой. Ничего этого не произошло. Это был настоящий триумф. Николь попала на обложку «Пари матч». Она это заслужила.

— *Вы полагаете, что Розенберги стали публике ближе?*

Симона Синьоре. Дело Розенбергов всколыхнуло весь мир. Сам Папа пытался вступиться за них перед Эйзенхауэром. Раймон придумал, чтобы мы играли нашу сцену в IV акте закованными в цепи. Когда Монтан — Проктор перед повешением целовал меня, его цепи падали на мои плечи; эта мизансцена была скопирована с фотографии, опубликованной во всех газетах, на ней Юлиус целует Этель.

Рискуя повториться, скажу, что мы, возможно, не сыграли бы так хорошо, если бы в то время наше сознание не было растревожено трагедией, происшедшей с другими людьми на другом конце света. Розенбергам говорили: «Сознайтесь — и вы спасете себе жизнь». Они не сознались и были казнены на электрическом стуле. А в то время в Праге обвиняемым говорили иначе: «Объясните, как вы стали преступниками, а потом просите о смерти». И их убивали. В этот ужасный период жизни американцев Юлиус и Этель Розенберг были единственными, кого осудили и казнили без доказательств. В Восточной Европе очень многие признавали свою вину, хотя судившие их знали, что никакой вины не существует.

Я была серьезной, к этому обязывал предмет разговора. Сегодня я думаю не так, как в то время. Мы все были счастливы, что наш спектакль удался, как бывают счастливы актеры, играющие в пьесе, которая каждый вечер собирает полный зал.

На третий спектакль пьесу пришел посмотреть Сартр. Он вошел в артистическую уборную — уборную мадам Сары — со словами: «Это мой случай, почему не я сделал обработку?» Ему посоветовали лучше следить за работой своего секретариата.

Мы играли пьесу год, и это правда; мы сыграли триста шестьдесят пять раз. В то время летом в помещении театра «Сара Бернар» играл Театр Наций. И в это лето 1955 года, до начала спектаклей осенью, я должна была отправиться в свою первую поездку в Восточную Европу. Точнее, в Восточный Берлин. А еще точнее — в Бабельсберг, бывший гитлеровский Голливуд.

Перевод с французского Надежды Нечаевой

Продолжение следует

Голливудские хроники

Виват, король, виват!

Джин Гарсо

Дорогой мистер Гейбл

Вскоре Кларка известили о его участии в фильме «Сюзанна Ленокс» с Гретой Гарбо. Им овладело паническое настроение: играть вместе с великой Гарбо... Но режиссер фильма Роберт Леонард успокоил его: легендарная Гарбо — в общении проста и доступна.

И действительно, вскоре Кларк обнаружил, что она расположена к нему весьма дружески и благожелательно, как к равному. Его привел в восторг ее деловой подход к работе и умение быстро сосредоточиться на снимаемой сцене. Ровно в пять мисс Гарбо прекращала работу. Это произвело огромное впечатление на Кларка. Он решил, что когда-нибудь и в его контракте будет подобный пункт.

Совместная работа с Гарбо заметно способствовала его карьере и росту популярности, и Кларк поспешил воспользоваться предложением сыграть роль политика в фильме «Одержимая» еще с одной «звездой» — Джоан Кроуфорд. Норма Ширер, жена Ирвина Тальберга и «королева» студии «Метро», выбрала Кларка в качестве партнера на фильм «Странная интерлюдия». Кларк играл не характерную для себя роль несчастного любовника и не снискал успеха, зато в любовной драме «Красная пыль» Кларк сыграл в паре с Джин Харлоу уверенного в своей мужской силе героя. Фильм имел огромный кассовый успех. «Красная пыль» явилась первой картиной Кларка с режиссером Виктором Флемингом, ставшим его близким другом.

В 1932 году студия «Парамаунт» оказалась в трудном положении, и руководство возлагало большие надежды на многообещающую историю под названием «Не ее мужчина» — комедию о взаимоотношениях очаровательного мошенника и библиотекарши маленького городка, которую должна была играть Кэрол Ломбард. Режиссером был назначен Уэсли Раггльс.

«Я предложил студии пригласить на роль мошенника Кларка», — рассказывал Раггльс.

Администрация «Парамаунта» сомневалась в его комедийных способностях, она рассматривала его как типаж для ролей «убийц». Но в конце концов было принято решение договориться с «МГМ» о приглашении Гейбла.

«Кларк и Кэрол сразу поладили и составили прекрасную комедийную пару, — вспоминал Раггльс. — На меня производило большое впечатление возросшее профессиональное мастерство Кларка. Однажды я зашел к нему в уборную, чтобы узнать, как идут дела. Кларку казалось, что долго его везение не протянется, и потому он хотел воспользоваться случаем подзаработать как можно больше денег».

Кларк произвел на Раггльса впечатление энергичного и дисциплинированного актера. Он часто подходил к режиссеру, чтобы обсудить текст роли, иногда предлагал внести изменения, но всегда подчинялся режиссерским указаниям. «Босс здесь вы» — такова была его установка.

Работа над фильмом продолжалась шесть недель, и за это время Кларк и Кэрол множество раз остроумно разыгрывали друг друга. На вечеринке по случаю завершения съемок Кэрол преподнесла Кларку огромный окорок с напечатанным на ярлыке его именем. Он же в свою очередь подарил ей потрепанные огромного размера балетные туфли «для танцев».

В 1933 году после перенесенной операции аппендицита он приступил к съемкам в роли второго плана в фильме «Танцующая леди» с Джоан Кроуфорд и Фрэнком Тоуном.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1994, № 6.

В публикации использованы материалы из книги Лина Торнабина «Да здравствует король». (Перевод с английского Н. Цыркун.)

Jean Garceau. Dear Mr.G. The biography of Clarc Gable. Los-Angeles. 1961.

«Кларк почувствовал, что участие в фильме в таком качестве понижает его актерский ранг, тем более что он не сыграл ничего достойного после «Сюзанны Ленокс», а это означало, что он попал в категорию просто хороших исполнителей главных ролей, — вспоминал один из друзей. — Кларк отправился к руководству студии выразить свое недовольство. Чтобы поставить его на место, студия уступила его «Коламбии» для съемок в новой картине Фрэнка Капры».

Речь шла о комедии по повести Сэмюэля Хопкинса Адамса «Ночной автобус». Права на нее принадлежали «МГМ», которая продала их «Коламбии», считавшейся в то время студией второго сорта.

Услышав о том, что его передают «Коламбии», Кларк всерьез обеспокоился за свою карьеру.

«Он вернулся домой в ярости, грозя расторгнуть контракт с «МГМ», — вспоминала Рия. — Я сказала ему, что если это облегчит его жизнь, пусть идет на этот шаг, но все же посоветовала сняться в картине и показать, на что он способен».

Кларк Гейбл в годы войны

Партнершей Кларка была назначена Клодет Кольбер. «Сюжет фильма не вызывал у Кларка раздражения, — рассказывала Клодет. — Но его возмущало, что его без спросу продали в «Коламбию». Что же касается меня, то я пошла на эту картину с удовольствием, потому что никогда не встречалась в Кларком «живьем» и, как любая другая женщина в стране, обожала его. К тому же я любила Фрэнка Капру и впервые снималась в его картине.

В ту блистательную эпоху комедии не были «гвоздем программы», но я полюбила этот жанр, когда играла на Бродвее. И поскольку студия «Парамаунт» ставила меня на роли довольно скучных «хорошеньких героинь», я ухватилась за приятную возможность каждый день любоваться Гейблом и к тому же получать за это деньги!»

«Капра был ужасно разочарован, узнав о назначении Гейбла, — рассказывал Джо Уокер, оператор, долгие годы работавший с Фрэнком. — Когда Гейбл пришел к нему для обсуждения предстоящей работы, Капра попросил меня оставить их вдвоем. После полуторачасовой беседы оба вышли из конторы с сияющими лицами. Капра обнял Гейбла за плечи и сказал: «Джо, все в полном порядке. Этот парень будет великолепен в своей роли».

Джо вспоминал, что когда они появлялись в студийном дворике, Капра показывал ему на окна, выходящие во двор. «Из каждого выглядывали женские лица, все хотели получше разглядеть Кларка, — рассказывал Джо. — Имидж Кларка, его энергия и мощь, которые стали характерны для него позднее, в те времена еще не проявились в полной мере, — вспоминал Джо. — Он выглядел слишком моложавым, и нам приходилось тщательно устанавливать свет, чтобы добиться нужного эффекта. После нескольких дней съемок Кларк спросил Капру, как идут дела.

«О, у тебя все получается отлично», — ответил Капра. Он был доволен отснятым материалом.

«Мы отлично проводили время на съемочной площадке, — рассказывала Клодет. — Однако мы с Кларком думать не думали, что фильм станет сенсацией».

Фильм снимался в условиях весьма жесткого бюджета в триста пятьдесят тысяч долларов. Съемки шли очень долго.

«Много раз приходилось снимать ночи напролет, — вспоминал Джо. — Особенно трудными были сцены в автобусе, так как у нас не было разъемных декораций. Приходилось снимать в тесноте обычного автобуса. Эпизод ночевки в стоге сена снимали под цирковым навесом на ранчо, принадлежавшем студии «RKO». Капра изобрел устройство для записи на

фонограмму кваканья лягушек и стрекота сверчков; для того времени это было настоящее техническое открытие».

Когда съемки закончились, Кларк вернулся на «МГМ» и обнаружил, что его положение на студии не изменилось. Он оставался всего лишь неплохим типажом на роли первого плана.

Его карьера была явно не на подъеме, и, как бы в подтверждение этого, его агент Рут Колльер расторгла с ним контракт.

«Кларк был ужасно обескуражен, — рассказывал один из друзей. — Ему казалось, что «Это случилось однажды ночью» ожидает провал; к тому же его брак оказался не таким уж удачным, а когда его предала Колльер, он почувствовал, что падает на дно».

Новый агент Кларка Фил Берг и его помощник Боб Кориел, наоборот, были уверены в блистательном будущем Гейбла. «Мы заплатили за контракт двадцать пять тысяч долларов, — рассказывал Боб, — и вскоре могли поздравить друг друга с выгодной сделкой».

Фильм «Это случилось однажды ночью» вышел на экраны в феврале 1934 года и с первого же дня стал кассовой сенсацией. Публика с восторгом приняла Кларка и Клодет. Повсюду распевали песенку из фильма — «Мужчина на летящей трапеции».

Когда было объявлено, что Кларк выдвинут на соискание «Оскара», он решил, что просто попал в полосу удач. «В кино столько хороших актеров, — сказал он. — Я попал в эту компанию случайно».

«На самом деле Кларк боялся поверить в то, что сможет победить, — рассказывал Боб. — Он постоянно вспоминал о тех некогда популярных актерах, о которых все забыли. «Это может случиться и со мной», — говорил он.

Вручение наград Академии за 1934 год проводилось в зале ресторана отеля «Билтмор» 27 февраля 1935 года. Процедура голосования тогда отличалась от нынешней. Подача голосов завершалась в пять часов вечера в день церемонии, а в восемь начинался торжественный ужин. Поэтому подсчет голосов проходил в невероятной спешке.

В зале сидело больше тысячи гостей, и около шести тысяч людей без мест заполняли фойе и холлы.

«Кларк не хотел присутствовать на церемонии, однако Рия и ее дочь Анна уговорили его пойти туда, — рассказывал один из друзей.— Он очень неловко чувствовал себя в смокинге и сорочке с жестким воротничком».

Клодет Кольбер также была выдвинута на «Оскар», но она была настолько уверена, что победа достанется Бетт Дэвис (за «Бремя страстей человеческих»), что решила не показываться на церемонии и уехать в Нью-Йорк, однако в последнюю минуту друзья уговорили ее пойти за компанию.

Натан Левинсон, исполнявший обязанности президента Академии киноискусства, представил Лайонела Барримора, получившего ранее «Оскара» за «Свободную душу». В свою очередь Лайонел представил Ирвина Кобба, распорядителя церемонии, который выполнил свою задачу с юмором и изяществом. Фильм «Это случилось однажды ночью» оказался, к изумлению многих, удостоенным пяти наград. Он был назван лучшим фильмом года; Роберт Рискин получил «Оскара» за лучший сценарий; Фрэнку Капре вручили «Оскар» за режиссуру, а Кларк и Клодет были признаны лучшими актерами года.

Кларк принял «Оскара» с ослепительной улыбкой и сказал: «Спасибо». Клодет, одетая явно не к случаю, в дорожном костюме, при вручении награды разрыдалась.

Теперь Кларк занял на «МГМ» ведущее положение. С ним заключили новый контракт на семь лет с возрастающим гонораром от четырех тысяч долларов в неделю в первые три года до пяти тысяч в последующие два.

Его известность росла с невероятной быстротой. Кларк становился одной из самых популярных и любимых зрителями «звезд» Голливуда.

Кларк отправился путешествовать по Южной Америке, чтобы «обдумать, как жить дальше». К этому времени его отношения с Рией заметно ухудшились. Поездка ему не понравилась, хотя он повсюду встречал восторженных поклонников. По возвращении Кларк принял решение разойтись с Рией. В декабре 1935 года он переехал в отель «Беверли Уилшир».

В начале 1936 года на одной вечеринке Кларк вновь встретился с Кэрол Ломбард. Это не помешало ему встречаться и с другими женщинами, к тому же актерская судьба сводила его с самыми яркими голливудскими «звездами».

Джанет Макдональд попросила его сыграть в «Сан-Франциско» роль владельца кабаре «Берберийский берег». Сама она изображала добропорядочную девушку со Среднего Запада, которая пела в его кабаре с надеждой стать примадонной местного оперного театра.

Землетрясение 1906 года послужило основой для развязки истории, в финале которой Кларк спасал девушку.

Специальные эффекты, имитировавшие землетрясение и пожар, выглядели весьма впечатляюще. В одной из сцен Кларк пробивался среди руин и оказался похороненным под рухнувшей кирпичной стеной. Хотя кирпичи были из папье-маше, Кларк получил травму плеча, и оно болело потом много лет.

«Сан-Франциско» пользовался огромным кассовым успехом, и это добавило блеска славе Гейбла. Однако и на вершине популярности он опасался, что успех не будет вечным, — вспоминал один из его друзей. — Как-то мы проезжали по Сансет Бульвару мимо захудалой гостиницы. «Я жил там, — сказал Кларк. — И содрогаюсь от мысли, что мне вновь придется оказаться в ней».

1937 год оказался знаменательным в жизни Гейбла. 20 января отпечатки его ступней и ладоней были оставлены на площадке перед входом в «Китайский театр» Граумена, одной из туристских достопримечательностей Голливуда. После «Оскара» эта церемония — один из высших знаков отличия в Голливуде. Это означает прочность и несокрушимость репутации, достижение вершины славы.

Традиция оставлять отпечатки ступней зародилась в 1927 году, когда Сид Граумен, владелец сети кинозалов, собирался открыть свой новый «Китайский театр» на Голливудском бульваре. Он отправился навестить Мэри Пикфорд в «Юнайтед Артистс». На студии перед входом в бунгало, где находилась ее гримерная, только что положили свежий бетон. Не сообразив, что бетон еще сырой, Сид ступил на него. След на нем от его обуви натолкнул его на идею, которой он поделился с Мэри: «А почему бы не оставить отпечатки ног крупнейших «звезд» перед входом в мой «Китайский театр»? Это прославит «звезду», пойдет на пользу театру. Я хотел бы, чтобы ты была первой».

Мэри согласилась, и 27 мая 1927 года на открытии театра премьерой фильма «Царь царей» Сесиля Де Милля отпечатки ее ступней украсили мокрый бетон во дворике перед входом. Это событие широко освещалось прессой, прецедент был зафиксирован, рождение обычая состоялось.

Кларк оставил надпись на своих отпечатках: «Сиду, Отличному Парню». Толпа поклонников в тот день оказалась самой многочисленной за всю историю традиции. (Этот рекорд продержался двадцать четыре года и был побит в январе 1961 года Дорис Дей.)

Микки Руни и Джуди Гарленд были совсем юными, когда заключили свои контракты с «МГМ». С ростом популярности Кларка подражание его манерам, голосу и походке захватило всех. Микки был замечен именно благодаря своей пародии на Кларка. Джуди, которой в то время исполнилось тринадцать, была по-школьному пылко влюблена в него. Как-то они вместе с Роджером Иденсом, многообещающим молодым музыкантом, сочинили стихи на мелодию «Ты заставил меня полюбить себя». Они назывались «Дорогой мистер Гейбл», и Джуди представился случай спеть в честь Кларка, когда он присутствовал на празднике, устроенном по поводу дня его рождения в одной из студий звукозаписи.

Кларку песня очень понравилась, и администрация студии решила предложить Джуди спеть ее в «Мелодии Бродвея 1938 года». «Дорогой мистер Гейбл» стал одним из самых популярных шлягеров.

Фильм с участием Кларка «Убегающая любовь» прошел настолько незамеченным, что руководство «МГМ» решило полностью изменить его имидж. Ему предложили роль Чарлза Парнела, ирландского патриота, боровшегося за независимость страны. Мирна Лой должна была играть роль роковой женщины Кати О'Ши.

Картина вышла на экраны в начале июня 1937 года после шумной рекламной кампании.

Фильм, однако, провалился. Такой неудачи Кларк еще не знал. Тысячи возмущенных поклонников засыпали студию письмами, протестуя против выбора Кларка на роль Парнела. Они не хотели, чтобы актер отказывался от ролей «настоящих мужчин» и изображал политических или исторических деятелей, которые позволяют женщинам брать над ними верх. Они жаждали видеть его в полюбившихся им ролях крепко сложенного, грубо и властно обращающегося с женщинами героя.

Друзья Кларка немилосердно подсмеивались над его фиаско с Парнелом. Кларк воспринимал все это добродушно, однако в одном частном разговоре заявил: «Никто никогда не заставит

меня поддаться на подобные предложения еще раз. Я знаю свои возможности, и действительно, мне больше всего подходят рубашка с расстегнутым воротом, джинсы и грубые башмаки».

Студия вернулась к прежнему имиджу Кларка в следующей картине «Саратога», где с ним вновь играла Джин Харлоу. В фильме были также заняты Лайонел Барримор, Фрэнк Морган и Уолтер Пиджин. Во время съемок Джин умерла, и студия решила доснять оставшиеся эпизоды с ее дублершей Мэри Диис, лицо которой ни разу не появилось на экране.

В ту осень Кларк стал главной сенсацией газетных новостей. Крупнейшие газеты синдиката «Чикаго Трибюн» — «Нью-Йорк дейли ньюс» провели читательский опрос на выявление победителей конкурса на титулы Короля и Королевы кино. В голосовании приняли участие двадцать миллионов читателей. В результате подсчета голосов титул Короля был присужден Кларку, а титул Королевы завоевала Мирна Лой.

Этот титул навсегда остался за Кларком. Если кто-нибудь произносил «Король», означало, что речь идет о Кларке Гейбле. Кэрол и ее друзья часто посмеивались над его «королевским саном», и Кларк иногда смущался.

«Летчик-испытатель» стал очень близким сердцу Кларка, потому что режиссером фильма являлся его старый друг Виктор Флеминг, а играли в нем два самых любимых им актера — Лайонел Барримор и Спенсер Треси.

Одежда, которую носил Гейбл, становилась модной по всей Америке: пуловер, широкополая шляпа, тренч, перетянутый в талии. Но внимание обращалось и на то, что он не носил. В фильме «Это случилось однажды ночью» есть сцена с раздеванием. Раздеваясь перед Кольбер, Кларк должен был сохранять элегантность. Поэтому в этой сцене на нем не было кальсон — иначе он выглядел бы смешным. Публика решила, что Кларк Гейбл вообще не носит исподнего и так должен поступать каждый настоящий мужчина. В результате через год студия получила петицию от производителей мужского белья, которые жаловались, что безответственный пример Гейбла довел их почти до разорения.

Кларк считал «Спенса» самым великим актером в мире. В фильме был эпизод, когда Кларк и Мирна едут в машине на передних местах, а сзади расположился Спенсер, который явно доминировал на экране.

«Любая другая «звезда» потребовала бы, чтобы эту сцену вырезали из картины, — рассказывал Стэн Кэмпбелл, — но Кларк никогда не питал ревности к коллегам. Когда фильм был готов, он во время просмотра заметил: «Смотрите, как этот ловкач Треси, сидя сзади и ничего не делая, крадет нашу сцену». Ему понравилось, как Спенсу удалось проявить себя».

Кларк снова играл вместе с Мирной Лой в фильме «Слишком жарко, чтобы управлять», посредственной истории о том, как отчаянно смелый фоторепортер спасает Мирну из горящего самолета. Подобные сцены обычно снимаются в условиях так называемого «контролируемого огня». Но на этот раз огонь вырвался из-под власти пиротехников. Режиссер Джек Конвей приказал прекратить съемку и велел пожарникам вытащить Мирну из опасного места. «Пускай продолжают снимать, Джек! — прокричал Кларк. — Я сам вытащу ее!» И он сделал это. Эта история попала на первые полосы всех газет; фотографии этого эпизода тоже обошли всю страну.

В середине августа 1938 года Дэвид Селзник объявил, что Кларк утвержден на роль Ретта Батлера в «Унесенных ветром».

Актрису на роль Скарлетт Дэвид Селзник нашел только в декабре — это была Вивьен Ли. А съемки начались в январе 1939 года.

С самого начала работа над фильмом не заладилась из-за неприятностей с режиссурой. Кларк полагал, что режиссера надо заменить. Он стал упрашивать Селзника пригласить Виктора Флеминга, с которым много раз работал и к которому относился с большим уважением.

«Виктор владеет тем гибким и упругим стилем, в котором нуждается сценарий», — пытался убедить он Селзника. В конце концов тот согласился на замену, и под руководством Виктора Кларк почувствовал себя намного увереннее.

Кларку нравилось работать с Вивьен Ли, Оливией Де Хэвиленд и другими актерами, в особенности с малышкой Кэмми Кинг, которая исполняла роль Бонни, дочери Ретта. Эпизод, в котором Бонни падает с лошади, снимался в Пасадене, и мы с Кэрол отправились на съемочную площадку.

Кларк привел Кэмми, чтобы представить нам. «Вот моя настоящая возлюбленная», — сказал он Кэрол. Кларк всегда был без ума от детей и никогда не забывал Кэмми. (Много лет спустя он встретился с ней в Лондоне. В то время ей уже было восемнадцать лет, и она заканчивала школу в Швейцарии. Кларку было приятно, что она стала настоящей красавицей и по-прежнему называла его «папа Ретт».)

Расписание съемок было очень плотным, и съемочная группа снимала напряжение с помощью розыгрышей. Так, на съемках эпизода, когда Ретт несет на руках Скарлетт вверх по лестнице, Виктор решил подшутить над Кларком. Он заставил его носить Вивьен вверх по длинной винтовой лестнице раз десять. Вивьен делала вид, будто нечаянно портит кадр. Кларк под конец совсем обессилел и уже готов был обрушить свой гнев на партнершу, но сдержался; он никогда не позволял себе выражать недовольство на работе.

«Первый дубль был великолепен, Кларк, — сказал наконец Флеминг. — Остальные делались только для смеха».

В марте 1939 года Кларк добился развода с Рией. 29 марта они с Кэрол обвенчались и летом переехали на ранчо в Энсино.

Первое лето на ранчо оказалось хотя и хлопотливым, но радостным. У Кларка выдалась передышка, и они с Кэрол могли как следует обустроиться и насладиться семейной жизнью.

Заботы по дому Кэрол взяла на себя. «Я хочу, чтобы это был настоящий домашний очаг, — говорила она, — а не просто приют». Она решила создать атмосферу, в которой Кларк смог бы обрести столь желанный покой.

Ее карьера отступила на второй план. Кэрол сказала Мирону Селзнику, что не подпишет ни одного контракта на то время, когда Кларк не снимается. Когда он был свободен, она тоже хотела быть свободной. «Кларк у меня на первом месте», — говорила она.

Кларк любил охоту, рыбную ловлю, поездки на машине с ночевкой и людей, которым все это также нравилось. Кэрол стала брать уроки стрельбы и преуспела в этом деле. Она была для Кларка другом и партнершей во всем. В течение дня хлопотала по хозяйству, а вечерами превращалась в очаровательную нарядную женщину.

Их дом был наполнен весельем, смехом, острыми шутками и розыгрышами. Все вращалось вокруг Кларка, учитывалось все, что он любит и что не любит. Кэрол умела превращать в удовольствие и веселую шутку все, за что бралась. Если Кларк был мрачен или молчалив, она дурачилась, чтобы развеять его грусть. Он обожал ее, она была для него самой волнующей, восхитительной и желанной женщиной в мире.

Многие удивлялись, как Кларку Гейблу и Вивьен Ли удалось не влюбиться друг в друга. Ведь они целых пять месяцев изображали страсть Ретта и Скарлетт! Ответ, видимо, прост: Кларк любил Кэрол, а Вивьен — Лоренса Оливье. Кларенс Буль, последний романтик Голливуда, вспоминает в своих записках об их первой встрече на съемках рекламных фотографий к «Унесенным ветром»:

«Мы уже целый час ждали мисс Ли. Кларк нервно расхаживал по площадке.

— Мне теперь нипочем не изобразить любовь к этой дамочке, даже если она первейшая прелестница!

И тут, шелестя шелками, окруженная ароматом фиалок, появилась и впрямь самая красивая в мире женщина. Она мягко тронула его за руку и прошептала:

— Совершенно согласна с вами, мистер Гейбл. Будь я на вашем месте, я посоветовала бы этой чертовой иностранке убираться в свою веселую старую Англию...

Кларк обернулся. Взглянул. Вивьен взглянула на него. Ретт Батлер взял Скарлетт О'Хара под руку, и они стали подниматься по лестнице южного усадебного дома, оживленно болтая и улыбаясь друг другу, как будто были знакомы целую вечность».

Кэрол и Кларк называли меня Джини. Я звала Кэрол по имени, но к Кларку всегда обращалась только «мистер Гейбл».

6 октября состоялся семейный обед по случаю дня рождения Кэрол с праздничным тортом, свечами и подарками. Кларк вручил ей прекрасный алмаз и серьги с рубинами, которые она обожала. На этом передышка закончилась. Кларк приступил к работе над «Странным грузом» с Джоан Кроуфорд, а Кэрол подписала контракт на съемки в роли сиделки в «Ночном дежурстве» на студии «RKO».

Дэвид Селзник назначил премьерный показ «Унесенных ветром» 15 декабря 1939 года в Атланте. Предполагалось устроить всенародный праздник, и губернатор Джорджии объявил день премьеры выходным во всем штате. Отцы города запланировали трехдневную гала-церемонию; кроме премьеры предполагалось проведение балов, приемов и всевозможных праздничных мероприятий.

Кларк, Кэрол, Кей Кайзер и Говард Стриклинг полетели в Атланту на специальном самолете Американских авиалиний, фюзеляж которого украшали слова «Унесенные ветром».

В аэропорту их встретили оглушительными овациями. На встречу прибыли члены муниципального комитета во главе с мэром города Уильямом Хартсфилдом. Кэрол преподнесли букет желтых роз. Полиция еле сдерживала напор обезумевших от восторга поклонников.

Через несколько минут приземлился самолет из Нью-Йорка, доставивший Дэвида Селзника, Вивьен Ли, Лоренса Оливье и Оливию Де Хэвиленд.

«Звезды» и их спутники отправились в город в открытых машинах. На протяжении всего пути их приветствовали многочисленные толпы поклонников.

Кларк обратился к ним с искренними словами признательности. «Вы знаете, — сказал он, — когда я приехал сюда, ваш мэр сообщил, что население Атланты — триста тысяч человек. Мне же показалось, что я видел по меньшей мере три миллиона счастливых лиц. Ваше внимание превзошло все наши ожидания».

Перед началом показа фильма в «Гранд Театре» Кларк сказал перед микрофоном всего несколько слов: «Этот вечер принадлежит Маргарет Митчелл и вам. Позвольте мне быть просто зрителем, который пришел посмотреть «Унесенных ветром».

На одном из приемов Кларк и Кэрол встретились с Маргарет Митчелл, и у него появилась возможность лично поблагодарить ее за книгу «Унесенные ветром» с автографом, которую она прислала ему, когда его утвердили на роль. Митчелл заявила, что созданный им на экране Ретт превосходен и что он точно такой, каким она его себе представляла.

Вскоре после Нового года состоялась голливудская премьера «Унесенных ветром». Это был незабываемый вечер. Собрались все «звезды» Голливуда, и я никогда еще не видела такого блистательного парада нарядов и драгоценностей, ибо каждый пришел посмотреть на других и себя показать.

Почта Кларка после выхода фильма на экраны была огромной. Для своих почитателей он стал Реттом Батлером. Одна женщина писала ему с просьбой рассказать, что произошло дальше. «Что сталось потом со Скарлетт и Реттом?», — спрашивала она. Увиденное на экране казалось для нее настолько реальным, что она не могла поверить, будто герои фильма были всего лишь актерами.

Кларк получил номинацию на «Оскар» 1939 года, но уступил Роберту Донату, который получил его за «До свидания, мистер Чипс». «Унесенные ветром» завоевали десять наград Академии. Кларк радовался за Виктора Флеминга, удостоенного «Оскара» за режиссуру, и, по-моему, совсем не расстроился, что не получил награды сам. «У меня уже есть «Оскар», — говорил он.

Через несколько лет, когда Ричарду Лэнгу, сыну Филдси, исполнилось двенадцать лет, он приехал на ранчо и увидел там «Оскара», полученного Кларком за «Это случилось однажды ночью». Статуэтка так понравилась Ричарду, что Кларк подарил ее ему. Не потому, что он ее мало ценил, просто хотел сделать приятное мальчику, которого очень любил.

Весной 1940 года Кларк приступил к съемкам фильма «Город бума» и был рад вновь встретиться с Клодет Кольбер впервые после их совместного успеха в фильме «Это случилось однажды ночью». Среди актеров были также Спенсер Треси, Фрэнк Морган и прекрасная Хеди Ламар. Они весело проводили время. Для Кларка очень много значило играть снова вместе со Спенсером Треси, которого он так сильно любил.

События в фильме разворачивались на фоне нефтяного бума, и натурные съемки проводились на ближайших нефтепромыслах. Кларк с интересом вникал в те перемены, которые произошли в нефтедобыче, сравнивая кустарное оборудование, которым пользовался его отец, с теми методами бурения, которые стали применять крупные нефтяные компании.

«Город бума» вышел в прокат в начале сентября 1940 года. Критики писали, что студия пыталась эксплуатировать дуэт Гейбла и Треси, чтобы приукрасить посредственную историю, однако зрителям фильм понравился.

Кларк никогда не читал рецензии на свои фильмы, предоставляя их анализ студии. «Они разбираются в этом лучше меня», — говорил он.

Месяцем позже в прокате появился фильм Гарсона Канина «Они знали, чего хотели», в котором снималась Кэрол. Тут уж Кларк прочел все рецензии: критики были единодушны в своих восторженных отзывах о картине, режиссере, актерах и в особенности о Кэрол.

Успех «Города бума» побудил руководство «МГМ» занять дуэт Хеди Ламар — Кларк Гейбл в картине «Товарищ Икс». Кларк играл роль американского репортера в России, который влюблялся в Хеди, исполнявшую роль красивой кондукторши автобуса.

Кларк считал Хеди необыкновенной красавицей и подшучивал над ней из-за того, что она слишком много внимания уделяла своей внешности. «Да забудь ты о своем лице, — говорил он ей, — давай лучше попытаемся как следует сыграть».

«Товарищ Икс» вышел на экраны в декабре. Критики увидели в нем всего лишь неудачное подражание завоевавшей успех «Ниночке» с Гретой Гарбо и писали, что только популярность Кларка может заставить зрителей покупать билеты на фильм. Они отмечали, что Кларку не удалось сыграть ни одной значительной роли после «Унесенных ветром», и строили пессимистические прогнозы по поводу его дальнейшей карьеры.

Кларк редко болел, и, хотя он никогда не жаловался, мы все знали, что у него побаливало плечо после травмы, полученной на съемках «Сан-Франциско» в 1936 году.

Не желая привлекать внимания прессы, Кэрол уговорила Кларка отправиться в Балтимор, чтобы пройти курс лечения в клинике Джонса Хопкинса. Врачи рекомендовали Кларку массаж и гимнастику.

По окончании курса лечения Кларк и Кэрол решили немного развлечься. Она никогда не была в Вашингтоне, и они отправились туда.

В Вашингтоне они посетили Капитолий, Белый дом, мемориал Линкольна. Их везде узнавали, и поклонники приставали к ним с просьбами дать автограф. Кэрол всегда расписывалась «Кэрол Ломбард Гейбл». Она очень гордилась своим мужем и тем, что носит его имя.

Слухи об их присутствии в городе дошли до Белого дома. Президент Рузвельт как раз готовился к очередной «беседе у камина». Он пригласил Кэрол и Кларка присутствовать вместе с другими гостями во время его выступления по радио. Они очень гордились этой честью.

После завершения официальной части президент разговорился с ними о кино и об их собственной карьере. Он знал, что Кэрол привлекла к себе общественное внимание в 1937 году, когда внесла в федеральное налоговое управление 85 процентов от заработанных ею четырехсот шестидесяти пяти тысяч долларов, заявив, что рада это сделать, потому что гордится тем, что она американка. «Я люблю свою страну и одобряю то, что правительство делает для ее граждан».

Кэрол была взволнована встречей в Белом доме. «Ты только подумай, Джини, — говорила она мне, — Па и я сидели вот так, как ты со мной, и разговаривали с самим президентом Соединенных Штатов!»

Вторая годовщина свадьбы четы Гейблов 29 марта 1941 года пришлась на период съемок фильма «Они встретились в Бомбее». В честь этого события Кэрол устроила вечеринку для всей съемочной группы. На ней все было представлено попарно — подарки, блюда, напитки, чтобы подчеркнуть, что со дня их свадьбы прошло два года.

На «МГМ» был запущен фильм «Хонки-Тонк». Кларк получил роль удачливого шулера, который влюбляется в красивую девушку из Бостона и женится на ней. Ее роль досталась молодой восходящей звезде Лане Тернер. Студия пригласила Чилла Уиллса, чтобы он научил Кларка карточным фокусам. Кларк добился в этом деле высокого профессионализма и часто развлекал друзей на ранчо демонстрацией карточных трюков, в которых «рука действует быстрее глаза».

Предварительный просмотр фильма «Хонки-Тонк» состоялся в середине сентября. Кларк и Кэрол редко посещали такие просмотры, однако на этот раз они решили пойти. «Если меня постигнет неудача, то я хочу быть ее свидетелем», — сказал Кларк.

Во время просмотра они держали друг друга за руки. Реакция публики была сенсационной. Все пришли к мнению, что фильм ждет огромный успех и что Кларк и Лана создали на экране новую и страстную «любовную пару». Администрация поздравила Кларка с успехом.

Когда фильм вышел в прокат, публика подтвердила вердикт, вынесенный экспертным опросом при пробном показе. Коммерческие журналы назвали картину «кассовым динамитом».

В тот воскресный день 7 декабря 1941 года Кларк и Кэрол мирно отдыхали на ранчо, когда по радио прозвучало сообщение о нападении на Пирл Харбор.

Мы с мужем только что вернулись из церкви, когда они позвонили и спросили, слышала ли я последние новости. «Мы собираемся написать президенту Рузвельту, что хотим предоставить себя в распоряжение правительства, и отправимся туда, где нужнее всего», — сказал мне Кларк.

В понедельник утром Кларк продиктовал мне свое письмо президенту, и мы сразу же отправили его авиапочтой. Через несколько дней был получен ответ. Президент выражал им

благодарность и писал, что искусство очень важно для поддержания морального духа нации. «Вы принесете больше пользы на своем месте», — заключал он.

Кларк и Кэрол были разочарованы ответом. В Соединенных Штатах шла мобилизация, и им хотелось принять участие в общем деле, занимаясь чем-то более важным, чем их профессия.

Вскоре в Голливуд стали обращаться с просьбами об участии «звезд» и других известных деятелей кино во всевозможных патриотических мероприятиях, проводимых по стране.

В Голливуде был создан Комитет Победы, в который вошли все организации киноиндустрии. Кларка назначили председателем Отдела киноактеров.

«Джини, не согласишься ли быть моим секретарем при проведении наших собраний?» — спросил он меня. Я согласилась с радостью.

Первое собрание прошло в отеле «Голливуд — Рузвельт». Пришли все «звезды». Я смогла увидеть сразу всех своих любимых актеров.

Кларка мучило, что он остается в стороне от военных действий, и он собирался отправиться в Вашингтон к командующему военно-воздушными силами генералу Арнольду.

А пока что Кэрол как уроженка Индианы выезжала в столицу штата проводить подписку на военный заем.

Ей очень хотелось, чтобы Кларк присоединился к ней, но у него были другие планы.

«Бесси ведь тоже «индианка», — сказал он, имея в виду ее мать. — Почему бы тебе не взять ее с собой? И еще я попрошу поехать с вами Отто Уинклера, чтобы он не спускал с вас глаз».

Перед отъездом Кэрол написала целую кучу записок и поручила мне каждое утро передавать Кларку по одной. Уезжала она в очень подавленном настроении, что было совершенно на нее не похоже.

16 января в четыре часа утра Кэрол, Бесси и Отто должны были вылететь на самолете в Лос-Анджелес.

Вечером на ранчо приехал Кларк. Он очень радовался скорому возвращению Кэрол и хотел пригласить на ужин гостей. Около восьми он позвонил мне домой: «Самолет с Ма сделал вынужденную посадку».

Мы не очень обеспокоились: с Кэрол уже был такой случай, когда она возвращалась с натурных съемок. Она с юмором рассказывала об этом как о забавной истории.

Вскоре Кларк позвонил еще раз и сообщил, что самолет приземлился около Лас-Вегаса. «Говард заказал самолет, летим туда, а ты поезжай на ранчо», — сказал он.

Вместе с Кларком улетели Джилл Уинклер (жена Отто), Стюарт (брат Кэрол), Говард и Ральф Уилрайт, который работал в отделе общественных связей студии. Второй брат Кэрол Фредди и его жена Вирджиния отправились в Лас-Вегас на машине. Мы с мужем поехали на ранчо.

По прибытии в Лас-Вегас Кларк и его спутники сразу же отправились к шерифу. Там уже находились мэр города Хауэлл Гаррисон, представители администрации, а также военные с соседней военно-воздушной базы. Они намечали маршруты для спасательных партий, направляемых в горы. Арт Чини, пилот Западной авиалинии, засек место аварии и передал по радиосвязи, что потерпевший крушение самолет охвачен огнем. На Кларка и его спутников никто не обратил внимания.

— Откуда вы знаете, что самолет находится именно там? — спросил Кларк.

— Потому что он в огне, — ответил кто-то. — Пламя вздымается вверх на двести или триста футов.

— В этом самолете находится моя жена, — тихо сказал Кларк.

«Лицо его побелело как мел, — вспоминал Ральф. Он все понял».

Через несколько часов спасатели достигли места аварии. Самолет врезался в гору Тейбл Рок на двести футов ниже вершины и рухнул в глубокое ущелье. Пламя растопило снег и выжгло деревья вокруг. В живых не осталось никого. Ральф опознал Кэрол. Возле нее валялись обгоревшие листки сценария.

В «Эль Ранчо Вегас» Кларк, не помня себя, мерил шагами комнату в ожидании известий.

В четыре часа утра он позвонил мне. «Ма больше нет», — выговорил он.

Его уверили, что она не успела осознать, что происходит, и погибла мгновенно.

Стали приезжать друзья, среди них Спенсер Треси и Фил Берг. Все отмечали, что, встречая измотанных участников спасательных экспедиций, Кларк вел себя гораздо сдержаннее других. Он заказывал уставшим людям бифштексы и кофе, помогал устроиться.

«Страдая, люди чаще всего уходят в себя, — рассказывал Ральф. — Кларк же был внимателен и заботлив по отношению ко всем. И сердечно благодарил солдат с военно-воздушной базы за их помощь».

В группе, расследовавшей обстоятельства аварии, был один человек. Кларк заметил, что из-за непорядка с зубами ему трудно жевать пищу, и передал Ральфу чек на сто долларов со словами: «Отдай тому парню, пускай приведет зубы в порядок».

Газеты и радио сообщали подробности авиакатастрофы. Мероприятия, связанные с подпиской на заем, закончились поздно вечером.

Кэрол совсем выбилась из сил. Ей хотелось одного: как можно скорее вернуться на ранчо к Кларку. К четырем утра они добрались до аэропорта. Первый рейс был без спальных мест. Отто предложил отправиться на поезде, чтобы как следует отдохнуть в купе пульмановского вагона. Кэрол решила лететь. «Я так устала, что засну где угодно, — сказала она, — и я хочу поскорее увидеть Па».

Ее мать Бесси всерьез увлекалась астрологией и нумерологией. Как позднее рассказывали друзья, произведя цифровой расчет номеров самолета и рейса, она сказала: «Кэрол, не стоит лететь на этом самолете».

Кэрол в ответ только рассмеялась.

В сумерки самолет приземлился в Лас-Вегасе и после короткой остановки вновь поднялся в воздух, чтобы через полчаса потерпеть крушение.

Президент Рузвельт прислал Кларку телеграмму соболезнования.

«Нью-Йорк таймс» и другие ведущие газеты посвятили ее памяти редакционные статьи. «Таймс» писала: «Как и военные летчики, которые погибли вместе с ней в горящем самолете, она отдала свою жизнь во имя страны».

Сенат Соединенных Штатов приостановил утреннее заседание, чтобы заслушать слово сенатора от штата Индиана Уиллиса, посвященное памяти Кэрол.

...По дороге домой Кларк зашел в купе к Ральфу. «У меня была серьга Кэрол, найденная на месте катастрофы, — рассказывал Ральф. — Я очистил ее от копоти и отдал ему. Кларк положил ее на ладонь, помолчал и вышел».

Увидев Кларка, я была потрясена тем, как он постарел и осунулся. Глаза ввалились от горя и бессонных ночей. Я и сама глубоко переживала утрату Кэрол и Бесси, которая относилась ко мне как родная мать.

Поскольку Кэрол погибла при исполнении патриотической миссии, Министерство обороны предлагало похоронить ее со всеми воинскими почестями. Были и другие предложения в этом роде. Кларк отказался от них, распорядившись похоронить Кэрол согласно ее воле — скромно, без всякой помпезности. «Это будут частные похороны миссис Элизабет Петерс и ее дочери Кэрол», — сказал он.

Панихида состоялась в кладбищенской церкви Форест Лоун Мемориал Парка 22 января 1942 года. На церемонии присутствовали только родственники и несколько близких друзей. Как и хотела Кэрол, не было ни речей, ни пения гимнов, звучала только органная музыка.

Вечером я зашла к себе в кабинет. Там ко мне присоединился Кларк. У меня оставалась последняя записка Кэрол, которую она просила передать ему, если задержится в пути. Я поняла, что настала минута отдать ее.

Все это время Кларк вел себя стойко и мужественно. Но прочитав записку, не смог удержаться от слез. Невыносимо видеть, как плачет сильный мужчина. Не в силах смотреть на его отчаяние, я повернулась, чтобы уйти, но он взял меня за руку и не отпускал. Я молча стояла рядом, пока он не справился с собой. Это было наше последнее прощание с Кэрол. С тех пор Кларк всегда держал себя в руках, скрывая горе от чужих глаз. Он не хотел ничьего сочувствия и резко отдалился даже от близких друзей.

Через несколько дней Кларк попросил меня остаться с ним в качестве секретаря и менеджера. Я рада была оказаться ему полезной. Дружба с Кэрол трагически оборвалась; начиналось тесное и обогатившее меня содружество с Кларком, которому предстояло продлиться целых восемнадцать лет.

Перевод с английского Э. Ефимова

Он пытался бежать от своего горя. «Садился в машину, — вспоминает Говард Стриклинг, — и мчался, не разбирая дороги, все равно куда, лишь бы ехать». Автомобили казались ему слишком медленными, и он купил тяжелый мотоцикл, гонял на нем с бешеной скоростью, перемахивая через каньоны.

Со временем он заставил себя ходить пешком по ранчо. Было невыносимо больно ступать по тропинкам, столько раз исхоженным вместе с Кэрол. Он забредал в конюшню, поглаживал лошадей, но вскочить в седло недоставало сил. Всюду его сопровождал верный пес Кэрол — такса по кличке Депутат, которая при жизни хозяйки никогда к нему не подходила.

Теперь, по прошествии стольких лет, бросается в глаза резкая перемена, произошедшая с Гейблом после смерти Кэрол, зафиксированная бесстрастной кинокамерой: навсегда ушло его искрящееся веселье. Подчас кажется, что он намеренно отворачивается от объектива, не желая, чтобы тот поймал выражение его глаз. Внешне он оставался все тем же суперменом с элегантно приподнятым воротничком рубашки, которому ничего не стоит подхватить на руки партнершу как пушинку. Но в душе это был совсем другой человек — потухший, посуровевший, потерявший вкус к жизни.

В прежнее время его гримуборная была открыта для всех; теперь он даже обедал в одиночестве за закрытой дверью. Если ему приходилось перекусывать где-нибудь на натуре прямо под открытым небом, он выставлял охрану, чтобы никто не смел приблизиться к нему. Мальчишка, живший в душе этого красавца и силача, умер.

Вся «оскаровская» рать

Лучшие актрисы—исполнительницы главных ролей

За 1927-28 годы — Джанет Гейнор, «Седьмое небо» (Seventh Heaven), «Ангел с улицы» (Street Angel) и «Восход солнца» (Sunrise).
Номинантки — Луиза Дрессер, «Корабль приплывает» (A Ship Comes in); Глория Свенсон, «Сэди Томпсон» (Sadie Thompson).

За 1928-29 годы — Мэри Пикфорд, «Кокетка» (Coquette).
Номинантки — Рут Чэттертон, «Мадам Х» (Madame X); Бетти Компсон, «Зазывала» (The Barker); Джинн Иглз, «Письмо» (The Letter); Бесси Лав, «Бродвейская мелодия» (Broadway Melody).

За 1929-30 годы — Норма Ширер, «Разведенная» (The Divorcee).
Номинантки — Нэнси Кэррол, «Каникулы дьявола» (The Devil's Holiday); Рут Чэттертон, «Сара и сын» (Sarah and Son); Грета Гарбо, «Анна Кристи» (Anna Christie) и «Роман» (Romance); Норма Ширер, «Их собственное желание» (Their Own Desire); Глория Свенсон, «Правонарушительница» (The Trespasser).

За 1930-31 годы — Мэри Дресслер, «Мин и Билл» (Min and Bill).
Номинантки — Марлен Дитрих, «Марокко» (Morocco); Айрин Данн, «Симаррон» (Cimarron); Энн Хардинг, «Отпуск» (Holiday); Норма Ширер, «Вольная душа» (A Free Soul).

За 1931-32 годы — Хелен Хейс, «Грех Маделон Клоде» (The Sin of Madelon Claudet).
Номинантки — Мэри Дресслер, «Эмма» (Emma); Линн Фонтэнн, «Страж своей жены» (The Guardsman).

За 1932-33 годы — Кэтрин Хепберн, «Утренняя слава» (Morning Glory).
Номинантки — Мэй Робсон, «Леди на день» (Lady for a Day); Дайана Уинярд, «Кавалькада» (Cavalcade).

За 1934 год — Клодетт Кольбер, «Это случилоось однажды ночью» (It Happened One Night).
Номинантки — Грейс Мур, «Одна ночь любви» (One Night of Love); Норма Ширер, «Барреты с Уимпол-стрит» (The Barretts of Wimpole Street).

За 1935 год — Бетт Дэвис, «Опасная» (Dangerous).
Номинантки — Элизабет Бергнер, «Никогда не покидай меня» (Escape Me Never); Клодетт Кольбер, «Частные миры» (Private Worlds); Кэтрин Хепберн, «Элис Эдамс» (Alice Adams); Мириам Хопкинс, «Бекки Шарп» (Becky Sharp); Мерл Оберон, «Ангел тьмы» (The Dark Angel).

За 1936 год — Луиза Райнер, «Великий Зигфелд» (The Great Ziegfeld).
Номинантки — Айрин Данн, «Теодора становится необузданной» (Theodora Goes Wild); Глэдис Джордж, «Храбрая — вот слово для Кэрри» (Valiant Is the Word for Carrie); Кэрол Ломбард, «Мой Годфри» (My Man Godfrey); Норма Ширер, «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet).

За 1937 год — Луиза Райнер, «Добрая земля» (The Good Earth).
Номинантки — Айрин Данн, «Ужасная правда» (The Awful Truth); Грета Гарбо, «Дама с камелиями» (Camille); Джанет Гейнор, «Звезда родилась» (A Star Is Born); Барбара Стенуик, «Стелла Даллас» (Stella Dallas).

За 1938 год — Бетт Дэвис, «Иезавель» (Jezebel).
Номинантки — Фэй Бейнтер, «Белые знамена» (White Banners); Уэнди Хиллер, «Пигмалион» (Pygmalion), Великобритания; Норма Ширер, «Мария Антуанетта» (Marie Antoinette); Маргарет Саллаван, «Три товарища» (Three Comrades).

За 1939 год — Вивьен Ли, «Унесенные ветром» (Gone with the Wind).
Номинантки — Бетт Дэвис, «Победа над мраком» (Dark Victory); Айрин Данн, «Любовный роман» (Love Affair); Грета Гарбо, «Ниночка» (Ninotchka); Грир Гарсон, «До свидания, мистер Чипс» (Goodbye, Mr. Chips).

За 1940 год — Джинджер Роджерс, «Китти Фойл» (Kitty Foyle).
Номинантки — Бетт Дэвис, «Письмо» (The Letter); Джоан Фонтейн, «Ребекка» (Rebecca); Кэтрин Хепберн, «Филадельфийская история» (The Philadelphia Story); Марта Скотт, «Наш городок» (Our Town).

За 1941 год — Джоан Фонтейн, «Подозрение» (Suspicion).
Номинантки — Бетт Дэвис, «Лисички» (The Little Foxes); Оливия Де Хэвилленд, «Задержите рассвет» (Hold Back the Dawn); Грир Гарсон, «Цветы в пыли» (Blossoms in the Dust); Барбара Стенуик, «С огоньком!» (Ball of Fire).

За 1942 год — Грир Гарсон, «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver).
Номинантки — Бетт Дэвис, «Теперь путешественница» (Now, Voyager); Кэтрин Хепберн, «Женщина года» (Woman of the Year); Розалинд Рассел, «Моя сестра Эйлин» (My Sister Eileen); Тереза Райт, «Гордость янки» (The Pride of the Yankees).

За 1943 год — Дженнифер Джонс, «Песнь о Бернадетт» (The Song of Bernadette).
Номинантки — Джин Артур, «В тесноте да не в обиде» (The More the Merrier); Ингрид Бергман, «По ком звонит колокол» (For Whom the Bell Tolls); Джоан Фонтейн, «Верная красавица» (The Constant Nymph); Грир Гарсон, «Мадам Кюри» (Madame Curie).

За 1944 год — Ингрид Бергман, «Газовый свет» (Gaslight).
Номинантки — Клодетт Кольбер, «С тех пор, как ты ушел» (Since You Went Away); Бетт Дэвис, «Мистер Скеффингтон» (Mr. Skeffington); Грир Гарсон, «Миссис Паркингтон» (Mrs. Parkington); Барбара Стенуик, «Двойная страховка» (Double Indemnity).

За 1945 год — Джоан Кроуфорд, «Милдред Пирс» (Mildred Pierce).
Номинантки — Ингрид Бергман, «Колокола Святой Марии» (The Bells of St. Mary's); Грир Гарсон, «Долина решений» (The Valley of Decision); Дженнифер Джонс, «Любовные Письма» (Love Letters); Джин Тирни, «Покинь ее ради рая» (Leave Her to Heaven).

За 1946 год — Оливия Де Хэвиленд, «Каждому свое» (To Each His Own).
Номинантки — Селия Джонсон, «Короткая встреча» (Brief Encounter), Великобритания, 1945; Дженнифер Джонс, «Дуэль на солнце» (Duel in the Sun); Розалинд Рассел, «Сестра Кенни» (Sister Kenny); Джейн Уаймен, «Годовалый олененок» (The Yearling).

За 1947 год — Лоретта Янг, «Дочь фермера» (The Farmer's Daughter).
Номинантки — Джоан Кроуфорд, «Одержимая» (Possessed); Сьюзен Хейуорд, «История женщины» (The Story of a Woman); Дороти Магайр, «Джентльменское соглашение» (Gentleman's Agreement); Розалинд Рассел, «Траур к лицу Электре» (Mourning Becomes Electra).

За 1948 год — Джейн Уаймен, «Джонни Белинда» (Johnny Belinda).
Номинантки — Ингрид Бергман, «Жанна Д'Арк» (Joan of Arc); Оливия Де Хэвилленд, «Змеиная яма» (The Snake Pit); Айрин Данн, «Я помню, мама» (I Remember Mama); Барбара Стенуик, «Извините, ошиблись номером» (Sorry, Wrong Number).

За 1949 год — Оливия Де Хэвилленд, «Наследница» (The Heiress).
Номинантки — Джинн Крейн, «Пинки» (Pinky); Сьюзен Хейуорд, «Мое глупое сердце» (My Foolish Heart); Дебора Керр, «Эдвард, мой сын» (Edward, My Son); Лоретта Янг, «Иди в свое стойло» (Come to the Stable).

За 1950 год — Джуди Холлидей, «Рожденная вчера» (Born Yesterday).
Номинантки — Энн Бакстер и Бетт Дэвис, «Все о Еве» (All about Eve); Элеанор Паркер, «Заключенная» (Caged); Глория Свенсон, «Сансет бульвар» (Sunset Boulevard).

За 1951 год — Вивьен Ли, «Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire).
Номинантки — Кэтрин Хепберн, «Африканская королева» (The African Queen); Элеанор Паркер, «Детективная история» (Detective Story); Шелли Уинтерс, «Место под солнцем» (A Place in the Sun); Джейн Уаймен, «Голубая вуаль» (The Blue Veil).

За 1952 год — Шерли Бут, «Вернись, малютка Шеба» (Come Back, Little Sheba).
Номинантки — Джоан Крофоурд, «Внезапный страх» (Sudden Fear); Бетт Дэвис, «Звезда» (The Star); Джули Хэррис, «Свадебный гость» (The Member of the Wedding); Сьюзен Хейуорд, «С песней в сердце» (With a Song in My Heart).

За 1953 год — Одри Хепберн, «Римские каникулы» (Roman Holiday).
Номинантки — Лесли Карон, «Лили» (Lili); Ава Гарднер, «Могамбо» (Mogambo); Дебора Керр, «Отныне и вовеки веков» (From Here to Eternity); Мэгги Макнамара, «Луна голубая» (The Moon Is Blue).

За 1954 год — Грейс Келли, «Деревенская девушка» (The Country Girl).
Номинантки — Дороти Дэндридж, «Кармен Джонс» (Carmen Jones); Джуди Гарленд, «Звезда родилась» (A Star Is Born); Одри Хепберн, «Сабрина» (Sabrina); Джейн Уаймен, «Великолепное наваждение» (Magnificent Obsession).

За 1955 год — Анна Маньяни, «Татуированная роза» (The Rose Tatoo).
Номинантки — Сьюзен Хейуорд, «Я буду плакать завтра» (I'll Cry Tomorrow); Кэтрин Хепберн, «Летняя пора» (Summertime); Дженнифер Джонс, «Любовь — самая великолепная вещь на свете» (Love Is a Many Splendored Thing); Элеанор Паркер, «Прерванная мелодия» (Interrupted Melody).

За 1956 год — Ингрид Бергман, «Анастасия» (Anastasia).
Номинантки — Кэррол Бейкер, «Куколка» (Baby Doll); Кэтрин Хепберн, «Продавец дождя» (The Rainmaker); Нэнси Келли, «Дурное семя» (The Bad Seed); Дебора Керр, «Король и я» (The King and I).

За 1957 год — Джоанн Вудворд, «Три лица Евы» (The Three Faces of Eve).
Номинантки — Дебора Керр, «Один Бог знает, мистер Эллисон» (Heaven Knows, Mr. Allison); Анна Маньяни, «Дикий ветер» (Wild Is the Wind); Элизабет Тейлор, «Округ Рэйнтри» (Raintree County); Лана Тернер, «Пейтон Плейс» (Peyton Place).

За 1958 год — Сьюзен Хейуорд, «Я хочу жить!» (I Want to Live!).
Номинантки — Дебора Керр, «За отдельными столиками» (Separate Tables); Ширли Маклейн, «Как поток» (Some Came Running); Розалинд Рассел, «Тетушка Мейм» (Auntie Mame); Элизабет Тейлор, «Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof).

За 1959 год — Симона Синьоре, «Место наверху» («Путь в высшее общество», Room at the Top), Великобритания, 1958.
Номинантки — Дорис Дей, «Разговор на подушке» (Pillow Talk); Одри Хепберн, «История монахини» (The Nun's Story); Кэтрин Хепберн и Элизабет Тейлор, «Внезапно, прошлым летом» (Suddenly, Last Summer).

За 1960 год — Элизабет Тейлор, «Баттерфилд, 8» (Butterfield 8).
Номинантки — Грир Гарсон, «Восход в Кампобелло» (Sunrise at Campobello); Дебора Керр, «Люди заката» (The Sundowners); Ширли Маклейн, «Квартира» (The Apartment); Мелина Меркури, «Никогда в воскресенье» (Never on Sunday).

За 1961 год — София Лорен, «Чочара» (La Ciociara), Италия—Франция, 1960.
Номинантки — Одри Хепберн, «Завтрак у Тиффани» (Breakfast at Tiffany's); Пайпер Лори, «Мошенник» (The Hustler); Джералдин Пейдж, «Лето и дым» (Summer and Smoke); Натали Вуд, «Великолепие в траве» (Splendor in the Grass).

За 1962 год — Энн Бэнкрофт, «Сотворившая чудо» (The Miracle Worker).
Номинантки — Бэтт Дэвис, «Что случилось с бэби Джейн?» (What Ever Happened to Baby Jane); Кэтрин Хепберн, «Долгое путешествие дня в ночь» (Long Day's Journey into Night); Джералдин Пейдж, «Сладкоголосая птица юности» (Sweet Bird of Youth); Ли Ремик, «Дни вина и роз» (Days of Wine and Roses).

За 1963 год — Патриция Нил, «Хад» (Hud).
Номинантки — Лесли Карон, «Угловая комната» (The L-Shaped Room), Великобритания; Ширли Маклейн, «Сладкая Ирма» (Irma La Douce); Рейчел Робертс, «Такова спортивная жизнь» (This Sporting Life), Великобритания; Натали Вуд, «Любовь к абсолютному незнакомцу» (Love with the Proper Stranger).

За 1964 год — Джули Эндрюс, «Мэри Поппинс» (Mary Poppins).
Номинантки — Энн Бэнкрофт, «Пожиратель тыкв» (The Pumpkin Eater), Великобритания; София Лорен, «Брак по-итальянски» (Matrimonio all'italiana), Италия—Франция; Дебби Рейнолдс, «Молли Браун не падает духом» (The Unsinkable Molly Brown); Ким Стенли, «Спиритический сеанс в дождливый день» (Seance on a Wet Afternoon), Великобритания, 1963.

За 1965 год — Джули Кристи, «Дорогая» (Darling), Великобритания.
Номинантки — Джули Эндрюс, «Звуки музыки» (The Sound of Music); Саманта Эггер, «Коллекционер» (The Collector); Симона Синьоре, «Корабль глупцов» (Ship of Fools); Элизабет Хартмен, «Клочок синевы» (A Patch of Blue).

Ингрид Бергман в фильме «Газовый свет»

Холли Хантер в фильме «Фортепиано»

За 1966 год — Элизабет Тейлор, «Кто боится Вирджинии Вулф?» (Who's Afraid of Virginia Woolf?).
Номинантки — Анук Эме, «Мужчина и женщина» (Un homme et une femme), Франция; Ида Каминска, «Магазин на площади» (Obchod na korze), ЧССР, 1965; Линн Редгрейв, «Девушка Джорджи» (Georgy Girl), Великобритания; Ванесса Редгрейв, «Морган! Подходящий случай для лечения» (Morgan! A Suitable Case for Treatment), Великобритания.

За 1967 год — Кэтрин Хепберн, «Угадай, кто придет к обеду?» (Guess Who's Coming to Dinner?).
Номинантки — Энн Бэнкрофт, «Выпускник» (The Graduate); Фэй Данауэй, «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde); Эдит Эванс, «Шепчущие» (The Whisperers), Великобритания; Одри Хепберн, «Подожди до темноты» (Wait until Dark).

За 1968 год — Кэтрин Хепберн, «Лев зимой» (The Lion in Winter), Великобритания, и Барбра Стрейзанд, «Смешная девчонка» (Funny Girl).
Номинантки — Патриция Нил, «Все из-за роз» (The Subject Was Roses); Ванесса Редгрейв, «Айседора» (Isadora), Великобритания—США; Джоанн Вудворд, «Рейчел, Рейчел» (Rachel, Rachel).

За 1969 год — Мэгги Смит, «Джин Броуди в расцвете лет» (The Prime of Miss Jean Brodie).
Номинантки — Женевьев Бюжо, «Анна тысячи дней» (Anne of the Thousand Days), Великобритания; Джейн Фонда, «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (They Shoot Horses, Don't They?); Лайза Миннелли, «Бесплодная кукушка» («Чокнутая», The Sterile Cuckoo); Джин Симмонс, «Счастливое окончание» (The Happy Ending).

За 1970 год — Гленда Джексон, «Влюбленные женщины» (Women in Love), Великобритания, 1969.
Номинантки — Джейн Александер, «Большая белая надежда» (The Great White Hope); Эли Магроу, «История любви» (Love Story); Кэрри Снодгресс, «Дневник сумасшедшей домохозяйки» (Diary of a Mad Housewife); Сара Майлс, «Дочь Райана» (Ryan's Daughter), Великобритания.

За 1971 год — Джейн Фонда, «Клют» (Klute).
Номинантки — Джули Кристи, «Маккейб и миссис Миллер» (McCabe and Mrs. Miller); Гленда Джексон, «Воскресенье, проклятое воскресенье» (Sunday Bloody Sunday), Великобритания; Ванесса Редгрейв, «Мария, королева Шотландии» (Mary, Queen of Scotland), Великобритания; Джанет Сьюзмен, «Николай и Александра» (Nicholas and Alexandra), Великобритания.

За 1972 год — Лайза Миннелли, «Кабаре» (Cabaret).
Номинантки — Дайана Росс, «Леди поет блюз» (Lady Sings the Blues); Мэгги Смит, «Путешествие с моей тетей» (Travels with My Aunt); Сайсли Тайсон, «Саундер» (Sounder); Лив Ульман, «Эмигранты» (Utvandrarna), Швеция, 1971.

За 1973 год — Гленда Джексон, «Как в лучших домах» (A Touch of Class), Великобритания.
Номинантки — Эллен Берстин, «Изгоняющий дьявола» (The Exorcist); Марша Мейсон, «Золушка Свобода» (Cinderella Liberty); Барбра Стрейзанд, «Такими мы были» (The Way We Were); Джоанн Вудворд, «Летние пожелания, зимние мечты» (Summer Wishes, Winter Dreams).

За 1974 год — Эллен Берстин, «Алиса здесь больше не живет» (Alice Doesn't Live Here Anymore).
Номинантки — Дайаэнн Кэррол, «Клодин» (Claudine); Фэй Данауэй, «Китайский квартал» (Chinatown); Валери Перрин, «Ленни» (Lenny); Джина Роулендс, «Женщина под влиянием» (A Woman under the Influence).

За 1975 год — Луиза Флетчер, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (One Flew over the Cuckoo's Nest).
Номинантки — Изабель Аджани, «История Адели Г.» (Histoire de Adele H.), Франция, 1974; Энн-Маргрет, «Томми» (Tommy), Великобритания; Гленда Джексон, «Гедда» (Hedda), Великобритания; Кэрол Кейн, «Хестер-стрит» (Hester Street).

За 1976 год — Фэй Данауэй, «Телесеть» (Network).
Номинантки — Мари-Кристин Барро, «Кузен, кузина» (Cousin, cousine), Франция, 1975; Талия Шайр, «Рокки» (Rocky); Сисси Спейсек, «Кэрри» (Carrie); Лив Ульман, «Лицом к лицу» (Ansikte mot ansikte), Швеция, 1975.

За 1977 год — Дайан Китон, «Энни Холл» (Annie Hall).
Номинантки — Энн Бэнкрофт и Ширли Маклейн, «Поворотный пункт» (The Turning Point); Джейн Фонда, «Джулия» (Julia); Марша Мейсон, «Девушка для прощания» (The Goodbye Girl).

За 1978 год — Джейн Фонда, «Возвращение домой» (Coming Home).
Номинантки — Ингрид Бергман, «Осенняя соната» (Hostsonaten), Швеция—Норвегия—ФРГ; Эллен Берстин, «В тот же день на следующий год» (Same Time, Next Year); Джилл Клейберг, «Незамужняя женщина» (An Unmarried Woman); Джералдин Пейдж, «Интерьеры» (Interiors).

За 1979 год — Сэлли Филд, «Норма Рей» (Norma Rae).
Номинантки — Джилл Клейберг, «Начать сначала» (Starting Over); Джейн Фонда, «Китайский синдром» (The China Syndrome); Марша Мейсон, «Глава вторая» (Chapter Two); Бетт Мидлер, «Роза» (The Rose).

За 1980 год — Сисси Спейсек, «Дочь шахтера» (Coal Miner's Daughter).
Номинантки — Эллен Берстин, «Воскрешение» (Resurrection); Голди Хон, «Рядовой Бенджамин» (Private Benjamin); Мэри Тайлер Мур, «Обыкновенные люди» (Ordinary People); Джина Роулендс, «Глория» (Gloria).

За 1981 год — Кэтрин Хепберн, «На Золотом пруду» (On Golden Pond).
Номинантки — Дайан Китон, «Красные» (Reds); Марша Мейсон, «Только когда я смеюсь» (Only When I Laugh); Сьюзен Сэрендон, «Атлантик-сити» (Atlantic City), Канада—Франция, 1980; Мерил Стрип, «Женщина французского лейтенанта» (The French Lieutenant's Woman), Великобритания.

За 1982 год — Мерил Стрип, «Выбор Софи» (Sophie's Choice).
Номинантки — Джули Эндрюс, «Виктор/Виктория» (Victor/Victoria); Джессика Лэнг, «Фрэнсис» (Frances); Сисси Спейсек, «Пропавший без вести» (Missing); Дебра Уингер, «Офицер и джентльмен» (An Officer and a Gentleman).

За 1983 год — Ширли Маклейн, «На языке нежности» (Terms of Endearment).
Номинантки — Джейн Александер, «Завещание» (Testament); Мерил Стрип, «Силквуд» (Silkwood); Джули Уолтерс, «Воспитание Риты» (Educating Rita), Великобритания; Дебра Уингер, «На языке нежности» (Terms of Endearment).

За 1984 год — Сэлли Филд, «Место в сердце» (Places in the Heart).
Номинантки — Джуди Дэвис, «Поездка в Индию» (A Passage to India), Великобритания; Джессика Лэнг, «Деревня» (Country); Ванесса Редгрейв, «Бостонцы» (The Bostonians), Великобритания—США; Сисси Спейсек, «Река» (The River).

За 1985 год — Джералдин Пейдж, «Путешествие в Баунтифул» (The Trip to Bountiful).
Номинантки — Энн Бэнкрофт, «Божья Агнес» (Agnes of God); Вупи Голдберг, «Цвет лиловый» (The Color Purple); Джессика Лэнг, «Сладкие грезы» (Sweet Dreams); Мерил Стрип, «Из Африки» (Out of Africa).

За 1986 год — Марли Мэтлин, «Дети меньшего Бога» (Children of a Lesser God).
Номинантки — Джейн Фонда, «На следующее утро» (The Morning After); Сисси Спейсек, «Сердечные страсти» (Crimes of the Heart); Кэтлин Тернер, «Пегги Сью вышла замуж» (Peggy Sue Got Married); Сигурни Уивер, «Чужие» (Aliens).

За 1987 год — Шер, «Очарованные луной» (Moonstruck).
Номинантки — Гленн Клоуз, «Роковое влечение» (Fatal Attraction); Холли Хантер, «Теленовости» (Broadcast News); Сэлли Керкленд, «Анна» (Anna); Мерил Стрип, «Чертополох» (Ironweed).

За 1988 год — Джоди Фостер, «Обвиняемые» (The Accused).
Номинантки — Гленн Клоуз, «Опасные связи» (Dangerous Liaisons); Мелани Гриффит, «Деловая девушка» (Working Girl); Мерил Стрип, «Крик во тьме» (A Cry in the Dark); Сигурни Уивер, «Гориллы в тумане» (Gorillas in the Mist).

За 1989 год — Джессика Тэнди, «Шофер мисс Дейзи» (Driving Miss Daisy).
Номинантки — Изабель Аджани, «Камиль Клодель» (Camille Claudel), Франция; Полин Коллинз, «Шерли Валентайн» (Shirley Valentine); Джессика Лэнг, «Музыкальная шкатулка» (Music Box); Мишель Пфайфер, «Знаменитые братья Бейкер» (The Fabulous Baker Boys).

За 1990 год — Кэти Бейтс, «Мизери» (Misery).
Номинантки — Анжелика Хьюстон, «Кидалы» (The Grifters); Джулия Робертс, «Красотка» (Pretty Woman); Мерил Стрип, «Открытки с края бездны» (Postcards from the Edge); Джоанн Вудворд, «Мистер и миссис Бридж» (Mr. & Mrs. Bridge).

За 1991 год — Джоди Фостер, «Молчание ягнят» (The Silence of the Lambs).
Номинантки — Джина Дэвис и Сьюзен Сэрендон, «Тельма и Луиза» (Thelma and Louise); Лора Дерн, «Вьющаяся роза» (Rambling Rose); Бетт Мидлер, «Для ребят» (For the Boys).

За 1992 год — Эмма Томпсон, «Хауардс Энд» (Howards End), Великобритания—США, 1991.
Номинантки — Катрин Денев, «Индокитай» (Indochine), Франция; Мэри Макдоннел, «Пылкая натура» (Passion Fish); Мишель Пфайфер, «Поле любви» (Love Field); Сьюзен Сэрендон, «Масло Лоренцо» (Lorenzo's Oil).

За 1993 год — Холли Хантер, «Фортепиано» (The Piano), Австралия-Франция, 1992.
Номинантки — Анджела Бэссет, «Какая любовь это вытерпит» (What's Love Got to Do with It); Стоккард Чэннинг, «Шесть степеней отчуждения» (Six Degrees of Separation); Эмма Томпсон, «Остаток дня» (The Remains of the Day), Великобритания—США; Дебра Уингер, «В краю теней» (Shadowlands), Великобритания.

Лучшие актеры—исполнители главных ролей

За 1927-28 годы — Эмиль Яннингс, «Последний приказ» (The Last Command) и «Путь всякой плоти» (The Way of All Flesh).
Номинант — Ричард Бартелмес, «Петля» (The Noose) и «Лакированный парень» (The Patent Leather Kid).

За 1928-29 годы — Уорнер Бакстер, «В старой Аризоне» (In Old Arizona).
Номинанты — Пол Муни, «Храбрец» (The Valiant); Честер Моррис, «Алиби» (Alibi); Джордж Бэнкрофт, «Удар молнии» (Thunderbolt); Льюис Стоун, «Патриот» (The Patriot).

За 1929-30 годы — Джордж Арлисс, «Дизраэли» (Disraeli).
Номинанты — Джордж Арлисс, «Зеленая богиня» (The Green Goddess); Уоллес Бири, «Казенный дом» (The Big House); Морис Шевалье, «Любовный парад» (The Love Parade) и «Большой пруд» (The Big Pond); Роналд Колмен, «Ищейка Драммонд» (Bulldog Drummond) и «Заключенный» (Condemned); Лоренс Тиббет, «Песнь плута» (The Rogue Song).

За 1930-31 годы — Лайонел Бэрримор, «Вольная душа» (A Free Soul).
Номинанты — Джекки Купер, «Скиппи» (Skippy); Ричард Дикс, «Симаррон» (Cimarron); Фредрик Марч, «Королевская семья Бродвея» (The Royal Family of Broadway); Адольф Менжу, «Первая полоса» (The Front Page).

За 1931-32 годы — Уоллес Бири, «Чемпион» (The Champ) и **Фредрик Марч**, «Доктор Джекилл и мистер Хайд» (Dr. Jekyll and Mr. Hyde).
Номинант — Альфред Лунт, «Страж своей жены» (The Guardsman).

За 1932-33 годы — Чарлз Лаутон, «Частная жизнь Генриха YIII» (The Private Life of Henry YIII), Великобритания.
Номинанты — Лесли Хауард, «Беркли-сквер» (Berkely Square); Пол Муни, «Я — беглый каторжник» (I Am a Figitive from a Chain Gang).

За 1934 год — Кларк Гейбл, «Это случилось однажды ночью» (It Happened One Night).
Номинанты — Фрэнк Морган, «Романы Челлини» (Affairs of Cellini); Уильям Пауэлл, «Тонкий человек» (The Thin Man).

За 1935 год — Виктор Маклаглен, «Осведомитель» (The Informer).
Номинанты — Кларк Гейбл, Чарлз Лаутон и Фрэнчот Тоун, «Мятеж на «Баунти» (Mutiny on the Bounty).

За 1936 год — Пол Муни, «Повесть о Луи Пастере» (The Story of Louis Pasteur).
Номинанты — Гэри Купер, «Мистер Дидс переезжает в город» (Mr. Deeds Goes to Town); Уолтер Хьюстон, «Додсворт» (Dodsworth); Уильям Пауэлл, «Мой Годфри» (My Man Godfrey); Спенсер Треси, «Сан-Франциско» (San Francisco).

За 1937 год — Спенсер Треси, «Отважные капитаны» (Captains Courageous).
Номинанты — Шарль Буайе, «Победа» (Conquest); Фредрик Марч, «Звезда родилась» (A Star Is Born); Роберт Монтгомери, «Ночь должна наступить» (Night Must Fall); Пол Муни, «Жизнь Эмиля Золя» (The Life of Emile Zola).

Марлон Брандо и Эва-Мария Сет в фильме «В порту»

Эмиль Яннингс в фильме «Последний приказ»

За 1938 год — Спенсер Треси, «Город мальчиков» (Boys Town).
Номинанты — Шарль Буайе, «Алжир» (Algiers); Джеймс Кегни, «Ангелы с грязными лицами» (Angels with Dirty Faces); Роберт Донат, «Цитадель» (The Citadel); Лесли Хауард, «Пигмалион» (Pygmalion), Великобритания.

За 1939 год — Роберт Донат, «До свидания, мистер Чипс» (Goodbye, Mr. Chips).
Номинанты — Кларк Гейбл, «Унесенные ветром» (Gone with the Wind); Лоренс Оливье, «Грозовый перевал» (Wuthering Heights); Микки Руни, «Малютки во всеоружии» (Babes in Arms); Джеймс Стюарт, «Мистер Смит едет в Вашингтон» (Mr. Smith Goes to Wasington).

За 1940 год — Джеймс Стюарт, «Филадельфийская история» (The Philadelphia Story).
Номинанты — Чарлз Чаплин, «Великий диктатор» (The Great Dictator); Генри Фонда, «Гроздья гнева» (The Grapes of Wrath); Рэймонд Мэсси, «Эйб Линкольн в Иллинойсе» (Abe Lincoln in Illinois); Лоренс Оливье, «Ребекка» (Rebecca).

За 1941 год — Гэри Купер, «Сержант Йорк» (Sergeant York).
Номинанты — Кэри Грант, «Грошовая серенада» (Penny Serenade); Уолтер Хьюстон, «Дьявол и Дэниел Уэбстер» (The Devil and Daniel Webster); Роберт Монтгомери, «Вот и мистер Джордан» (Here Comes Mr. Jordan); Орсон Уэллс, «Гражданин Кейн» (Citizen Kane).

За 1942 год — Джеймс Кегни, «Янки дудль денди» (Yankee Doodle Dandy).
Номинанты — Роналд Колмен, «Плоды случайности» (Random Harvest); Гэри Купер, «Гордость янки» (The Pride of the Yankees); Уолтер Пиджон, «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver); Монти Вулли, «Флейтист-крысолов» (The Pied Piper), Великобритания.

За 1943 год — Пол Лукас, «Дозор на Рейне» (Watch on the Rhine).
Номинанты — Хамфри Богарт, «Касабланка» (Casablanca); Гэри Купер, «По ком звонит колокол» (For Whom the Bell Tolls); Уолтер Пиджон, «Мадам Кюри» (Madame Curie); Микки Руни, «Человеческая комедия» (The Human Comedy).

За 1944 год — Бинг Кросби, «Иду своим путем» (Going My Way).
Номинанты — Шарль Буайе, «Газовый свет» (Gaslight); Бэрри Фитцджералд, «Иду своим путем» (Going My Way); Кэри Грант, «Одно лишь одинокое сердце» (None But the Lonely Heart); Александр Нокс, «Уилсон» (Wilson).

За 1945 год — Рей Милланд, «Потерянный уик-энд» (The Lost Weekend).
Номинанты — Бинг Кросби, «Колокола Святой Марии» (The Bells of St. Mary's); Джин Келли, «Поднять якоря!» (Anchors Aweigh); Грегори Пек, «Ключи от царства небесного» (Keys of the Kingdom); Корнел Уайлд, «Песнь, которую надо помнить» (A Song to Remember).

За 1946 год — Фредрик Марч, «Лучшие годы нашей жизни» (The Best Years of Our Lives).
Номинанты — Лоренс Оливье, «Генрих V» (Henry V); Лэрри Паркс, «История Джолсона» (The Jolson Story); Грегори Пек, «Годовалый олененок» (The Yearling); Джеймс Стюарт, «Жизнь прекрасна» (It's a Wonderful Life).

За 1947 год — Роналд Колмен, «Двойная жизнь» (A Double Life).
Номинанты — Джон Гарфилд, «Тело и душа» (Body and Soul); Грегори Пек, «Джентльменское соглашение» (Gentleman's Agreement); Уильям Пауэлл, «Жизнь с отцом» (Life with Father); Майкл Редгрейв, «Траур к лицу Электре» (Mourning Becomes Electra).

За 1948 год — Лоренс Оливье, «Гамлет» (Hamlet), Великобритания.
Номинанты — Лью Эйрес, «Джонни Белинда» (Johnny Belinda); Монтгомери Клифт, «Поиски» (The Search); Дэн Дейли, «Когда моя малышка улыбается мне» (When My Baby Smiles at Me); Клифтон Уэбб, «Ловко устроился» (Sitting Pretty).

За 1949 год — Бродерик Крофорд, «Вся королевская рать» (All the King's Men).
Номинанты — Керк Дуглас, «Чемпион» (Champion); Грегори Пек, «Прямо над головой» (Twelve O'Clock High); Ричард Тодд, «Нетерпеливое сердце» (The Hasty Heart); Джон Уэйн, «Пески Иводзима» (Sands of Iwo Jima).

За 1950 год — Хосе Феррер, «Сирано де Бержерак» (Cyrano de Bergerac).
Номинанты — Луис Калхерн, «Великолепный янки» (The Magnificent Yankee); Уильям Холден, «Сансет бульвар» (Sunset Boulevard); Джеймс Стюарт, «Харви» (Harvey); Спенсер Треси, «Отец невесты» (Father of the Bride).

За 1951 год — Хамфри Богарт, «Африканская королева» (The African Queen).
Номинанты — Монтгомери Клифт, «Место под солнцем» (A Place in the Sun); Марлон Брандо, «Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire); Артур Кеннеди, «Победа над мраком» (Bright Victory); Фредрик Марч, «Смерть коммивояжера» (Death of a Salesman).

За 1952 год — Гэри Купер, «Ровно в полдень» (High Noon).
Номинанты — Марлон Брандо, «Вива, Сапата!» (Viva Zapata!); Керк Дуглас, «Плохой и прекрасная» (The Bad and the Beautiful); Хосе Феррер, «Мулен-Руж» (Moulin Rouge), Великобритания; Алек Гиннес, «Банда с Лавендер Хилл» (The Lavender Hill Mob), Великобритания, 1951.

За 1953 год — Уильям Холден, «Концлагерь 17» (Stalag 17).
Номинанты — Марлон Брандо, «Юлий Цезарь» (Julius Caesar); Ричард Бертон, «Багряница» (The Robe); Монтгомери Клифт и Берт Ланкастер, «Отныне и вовеки веков» (From Here to Eternity).

За 1954 год — Марлон Брандо, «В порту» (On the Waterfront).
Номинанты — Хамфри Богарт, «Мятеж на «Кейне» (The Caine Mutiny); Бинг Кросби, «Деревенская девушка» (The Country Girl); Джеймс Мейсон, «Звезда родилась» (A Star Is Born); Дэн О'Херлихи, «Приключения Робинзона Крузо» (Adventures of Robinson Crusoe), Мексика—США.

За 1955 год — Эрнест Боргнин, «Марти» (Marty).
Номинанты — Джеймс Кегни, «Люби меня или покинь» (Love Me or Leave Me); Джеймс Дин, «К востоку от рая» (East of Eden); Фрэнк Синатра, «Человек с золотой рукой» (The Man with the Golden Arm); Спенсер Треси, «Скверный день в Блэк Рок» (Bad Day at Black Rock).

За 1956 год — Юл Бриннер, «Король и я» (The King and I).
Номинанты — Джеймс Дин и Рок Хадсон, «Гигант» (Giant); Керк Дуглас, «Жажда жизни» (Lust for Life); Лоренс Оливье, «Ричард III» (Richard III), Великобритания.

За 1957 год — Алек Гиннес, «Мост через реку Квай» (The Bridge on the River Kwai), Великобритания.
Номинанты — Марлон Брандо, «Сайонара» (Sayonara); Энтони Франчоза, «Шляпа, полная дождя» («Тщетные усилия», A Hatful of Rain); Чарлз Лаутон, «Свидетель обвинения» (Witness for the Prosecution); Энтони Куин, «Дикий ветер» (Wild Is the Wind).

За 1958 год — Дэвид Нивен, «За отдельными столиками» (Separate Tables).
Номинанты — Тони Кертис и Сидней Пуатье, «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», The Defiant Ones); Пол Ньюмен, «Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof); Спенсер Треси, «Старик и море» (The Old Man and the Sea).

За 1959 год — Чарлтон Хестон, «Бен Гур» (Ben Hur).
Номинанты — Лоренс Харви, «Место наверху» («Путь в высшее общество», Room at the Top), Великобритания, 1958; Джек Леммон, «Некоторым нравится погорячее» («В джазе только девушки», Some Like It Hot); Пол Муни, «Последний рассерженный человек» (The Last Angry Man); Джеймс Стюарт, «Анатомия убийства» (Anatomy of a Murder).

За 1960 год — Берт Ланкастер, «Элмер Гантри» (Elmer Gantry).
Номинанты — Тревор Хауард, «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers), Великобритания; Джек Леммон, «Квартира» (The Apartment); Лоренс Оливье, «Комедиант» (The Entertainer), Великобритания; Спенсер Треси, «Пожнешь бурю» (Inherit the Wind).

За 1961 год — Максимилиан Шелл, «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg).
Номинанты — Шарль Буайе, «Фанни» (Fanny); Пол Ньюмен, «Мошенник» (The Hustler); Спенсер Треси, «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg); Стюарт Уитмен, «Знак предела» (The Mark), Великобритания.

За 1962 год — Грегори Пек, «Убить пересмешника» (To Kill a Mockingbird).
Номинанты — Джек Леммон, «Дни вина и роз» (Days of Wine and Roses); Берт Ланкастер, «Птицелов из Алькатраса» (Birdman of Alcatraz); Марчелло Мастроянни, «Развод по-итальянски» (Divorzio all'italiana), Италия—Франция, 1961; Питер О'Тул, «Лоренс Аравийский» (Lawrence of Arabia), Великобритания.

За 1963 год — Сидней Пуатье, «Полевые лилии» (Lilies of the Field).
Номинанты — Альберт Финни, «Том Джонс» (Tom Jones), Великобритания; Ричард Хэррис, «Такова спортивная жизнь» (This Sporting Life), Великобритания; Рекс Хэррисон, «Клеопатра» (Cleopatra); Пол Ньюмен, «Хад» (Hud).

За 1964 год — Рекс Хэррисон, «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady).
Номинанты — Ричард Бертон и Питер О'Тул, «Беккет» (Becket); Энтони Куин, «Грек Зорба» (Zorba the Greek); Питер Селлерс, «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал волноваться и полюбил атомную бомбу» (Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb), Великобритания, 1963.

За 1965 год — Ли Марвин, «Кэт Бэллу» (Cat Ballou).
Номинанты — Ричард Бертон, «Шпион, который пришел с холода» (The Spy Who Came in from the Cold); Лоренс Оливье, «Отелло» (Othello), Великобритания; Род Стайгер, «Ростовщик» (The Pawnbroker); Оскар Вернер, «Корабль глупцов» (Ship of Fools).

За 1966 год — Пол Скофилд, «Человек на все времена» (A Man for All Seasons), Великобритания.
Номинанты — Элан Аркин, «Русские идут, русские идут» (The Russians Are Coming, the Russians Are Coming); Ричард Бертон, «Кто боится Вирджинии Вулф?» (Who's Afraid of Virginia Woolf?); Майкл Кейн, «Элфи» (Alfie), Великобритания; Стив Маккуин, «Рядовые с Сан-Пабло» («Песчаная галька», The Sand Pebbles).

За 1967 год — Род Стайгер, «Душной южной ночью» (In the Heat of the Night).
Номинанты — Уоррен Битти, «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde); Дастин Хофман, «Выпускник» (The Graduate); Пол Ньюмен, «Хладнокровный Люк» (Cool Hand Luke); Спенсер Треси, «Угадай, кто придет к обеду» (Guess Who's Coming to Dinner?).

За 1968 год — Клифф Робертсон, «Чарли» (Charly).
Номинанты — Элан Аркин, «Сердце — одинокий охотник» (The Heart Is a Lonely Hunter); Алан Бейтс, «Мастеровой» (The Fixer); Рон Муди, «Оливер!» (Oliver!), Великобритания—США; Питер О'Тул, «Лев зимой» (The Lion in Winter), Великобритания.

За 1969 год — Джон Уэйн, «Настоящая выдержка» (True Grit).
Номинанты — Ричард Бертон, «Анна тысячи дней» (Anne of the Thousand Days), Великобритания; Дастин Хофман и Джон Войт, «Полуночный ковбой» (Midnight Cowboy); Питер О'Тул, «До свидания, мистер Чипс» (Goodbye, Mr. Chips).

За 1970 год — Джордж К.Скотт, «Паттон» (Patton).
Номинанты — Мелвин Дуглас, «Я никогда не пел для моего отца» (I Never Sang for My Father); Джеймс Эрл Джонс, «Большая белая надежда» (The Great White Hope); Джек Николсон, «Пять легких пьес» (Five Easy Pieces); Райан О'Нил, «История любви» (Love Story).

За 1971 год — Джин Хэкмен, «Французский связной» (The French Connection).
Номинанты — Питер Финч, «Воскресенье, проклятое воскресенье» (Sunday Bloody Sunday), Великобритания; Уолтер Мэттау, «Котч» (Kotch); Джордж К.Скотт, «Больница» (The Hospital); Топол, «Скрипач на крыше» (Fiddler on the Roof).

За 1972 год — Марлон Брандо, «Крестный отец» (The Godfather).
Номинанты — Майкл Кейн и Лоренс Оливье, «Сыщик» (Sleuth); Питер О'Тул, «Правящий класс» (The Ruling Class), Великобритания; Пол Уинфилд, «Саундер» (Sounder).

За 1973 год — Джек Леммон, «Спасите тигра» (Save the Tiger).
Номинанты — Марлон Брандо, «Последнее танго в Париже» (Last Tango in Paris), Италия—Франция, 1972; Джек Николсон, «Последний наряд» (The Last Detail); Аль Пачино, «Серпико» (Serpico); Роберт Редфорд, «Афера» (The Sting).

За 1974 год — Арт Карни, «Гарри и Тонто» (Harry and Tonto).
Номинанты — Альберт Финни, «Убийство в Восточном экспрессе» (Murder on the Orient Express), Великобритания; Дастин Хофман, «Ленни» (Lenny); Джек Николсон, «Китайский квартал» (Chinatown); Аль Пачино, «Крестный отец, часть II» (The Godfather, Part II).

За 1975 год — Джек Николсон, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (One Flew over the Cuckoo's Nest).
Номинанты — Аль Пачино, «Жарким днем после обеда» (Dog Day Afternoon); Максимилиан Шелл, «Человек в стеклянной кабине» (The Man in the Glass Booth); Джеймс Уитмор, «Пошли их всех к черту, Гарри!» (Give "em Hell, Harry!); Уолтер Мэттау, «Веселые ребята» (The Sunshine Boys).

Генри Фонда и Кэтрин Хепберн в фильме «На золотом пруду»

За 1976 год — Питер Финч, «Телесеть» (Network).
Номинанты — Роберт Де Ниро, «Таксист» (Taxi Driver); Джанкарло Джаннини, «Паскуалино «Семь красоток» (Pasqualino Settebellezze), Италия; Сильвестер Сталлоне, «Рокки» (Rocky).

За 1977 год — Ричард Дрейфус, «Девушка для прощания» (The Goodbye Girl).
Номинанты — Вуди Аллен, «Энни Холл» (Annie Hall); Марчелло Мастроянни, «Особенный день» (Una giornata particolare), Италия; Джон Травольта, «Лихорадка в субботу вечером» (Saturday Night Fever); Ричард Бертон, «Эквус» (Equus).

За 1978 год — Джон Войт, «Возвращение домой» (Coming Home).
Номинанты — Уоррен Битти, «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait); Гари Бьюзи, «История Бадди Холли» (The Buddy Holly Story); Роберт Де Ниро, «Охотник на оленей» (The Deer Hunter); Лоренс Оливье, «Мальчики из Бразилии» (The Boys from Brazil).

За 1979 год — Дастин Хофман, «Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer).
Номинанты — Рой Шайдер, «Вся эта суета» (All That Jazz); Джек Леммон, «Китайский синдром» (The China Syndrome); Аль Пачино, «...и правосудие для всех» (...and Justice for All); Питер Селлерс, «Будучи там» (Being There).

За 1980 год — Роберт Де Ниро, «Разъяренный бык» (Raging Bull).
Номинанты — Роберт Дювалл, «Великий Сантини» (The Great Santini); Джон Херт, «Человек-слон» (The Elephant Man); Джек Леммон, «Чествование» (Tribute); Питер О'Тул, «Трюкач» (The Stunt Man).

За 1981 год — Генри Фонда, «На Золотом пруду» (On Golden Pond).
Номинанты — Уоррен Битти, «Красные» (Reds); Берт Ланкастер, «Атлантик-сити» (Atlantic City), Канада—Франция, 1980; Дадли Мур, «Артур» (Arthur); Пол Ньюмен, «Без злого умысла» (Absence of Malice).

За 1982 год — Бен Кингсли, «Ганди» (Gandhi).
Номинанты — Дастин Хофман, «Тутси» (Tootsie); Джек Леммон, «Пропавший без вести» (Missing); Пол Ньюмен, «Вердикт» (The Verdict); Питер О'Тул, «Мой любимый год» (My Favorite Year).

За 1983 год — Роберт Дювалл, «Нежное милосердие» (Tender Mercies).
Номинанты — Том Кортни и Альберт Финни, «Костюмер» (The Dresser), Великобритания; Майкл Кейн, «Воспитание Риты» (Educating Rita), Великобритания; Том Конти, «Ройбен, Ройбен» (Reuben, Reuben).

За 1984 год — Ф. Марри Абрахам, «Амадей» (Amadeus).
Номинанты — Джеф Бриджес, «Человек со звезды» (Starman); Альберт Финни, «Под вулканом» (Under the Volcano); Том Халс, «Амадей» (Amadeus); Сэм Уотерстон, «Поля смерти» (The Killing Fields), Великобритания.

За 1985 год — Уильям Херт, «Поцелуй женщины-паука» (Kiss of the Spider Woman), Бразилия—США.
Номинанты — Хэррисон Форд, «Свидетель» (Witness); Джеймс Гарнер, «Любовь Мерфи» (Murphy's Romance); Джек Николсон, «Честь семьи Прицци» (Prizzi's Honor); Джон Войт, «Поезд беглецов» (Runaway Train).

За 1986 год — Пол Ньюмен, «Цвет денег» (The Color of Money).
Номинанты — Декстер Гордон, «Около полуночи» ("Round Midnight), Франция; Боб Хоскинс, «Мона Лиза» (Mona Lisa), Великобритания; Уильям Херт, «Дети меньшего Бога» (Children of a Lesser God); Джеймс Вудс, «Сальвадор» (Salvador).

За 1987 год — Майкл Дуглас, «Уолл-стрит» (Wall Street).
Номинанты — Уильям Херт, «Теленовости» (Broadcast News); Марчелло Мастроянни, «Очи черные» (Oci ciornie), Италия—СССР; Джек Николсон, «Чертополох» (Ironweed); Робин Уильямс, «Доброе утро, Вьетнам» (Good Morning, Vietnam).

За 1988 год — Дастин Хофман, «Человек дождя» (Rain Man).
Номинанты — Джин Хэкмен, «Миссисипи в огне» (Mississippi Burning); Том Хэнкс, «Большой» (Big); Эдвард Джеймс Олмос, «Кошелек или жизнь!» (Stand and Deliver); Макс фон Сюдов, «Пелле-завоеватель» (Pelle Erobren), Дания—Швеция.

За 1989 год — Дэниел Дей Льюис, «Моя левая нога» (My Left Foot), Великобритания.
Номинанты — Кеннет Брэна, «Генрих V» (Henry V), Великобритания; Том Круз, «Рожденный 4 июля» (Born on the Fourth of July); Морган Фримен, «Шофер мисс Дейзи» (Driving Miss Daisy); Робин Уильямс, «Общество умерших поэтов» (Dead Poets Society).

За 1990 год — Джереми Айронс, «Перемена судьбы» (Reversal of Fortune).
Номинанты — Кевин Костнер, «Танцы с волками» (Dances with Wolves); Роберт Де Ниро, «Пробуждения» (Awakenings); Жерар Депардье, «Сирано де Бержерак» (Cyrano de Bergerac), Франция; Ричард Хэррис, «Поле» (The Field), Великобритания.

За 1991 год — Энтони Хопкинс, «Молчание ягнят» (The Silence of the Lambs).
Номинанты — Уоррен Битти, «Багси» (Bugsy); Роберт Де Ниро, «Мыс страха» (Cape Fear); Ник Нолти, «Принц приливов» (The Prince of Tides); Робин Уильямс, «Король-рыбак» (The Fisher King).

За 1992 год — Аль Пачино, «Запах женщины» (Scent of a Woman).
Номинанты — Клинт Иствуд, «Нет прощения» («Непрощенный», Unforgiven); Стивен Ри, «Возмутительная игра» (The Crying Game), Великобритания; Дензел Вашингтон, «Малколм Х» (Malcolm X); Роберт Дауни-младший, «Чаплин» (Chaplin).

За 1993 год — Том Хэнкс, «Филадельфия» (Philadelphia).
Номинанты — Дэниел Дей Льюис, «Во имя отца» (In the Name of the Father), Великобритания—Ирландия—США; Лоренс Фишберн, «Какая любовь это вытерпит» (What's Love Got to Do with It); Энтони Хопкинс, «Остаток дня» (The Remains of the Day), Великобритания—США; Лиэм Нисон, «Список Шиндлера» (Schindler's List).

Сергей Кудрявцев

Рон Холлуэй, корреспондент
«Голливуд Рипортер» в Берлине

Возможности кинопроизводства (США)

Хотя темпы производства фильмов в бывших соцстранах Восточной Европы снижаются, приватизация киностудий (за исключением России, где действуют несколько иные законы) идет довольно быстро и успешно. Однако дорога к ней в 90-х годах осложнена многими препятствиями.

Некоторые студии вынуждены были закрыться совсем, другие оказались экономически более жизнеспособными благодаря непрекращающейся государственной поддержке и успешному сотрудничеству с западными партнерами. Студии, недавно полностью приватизированные, уже переживают первые последствия нововведений. Часть из них ищет нового директора-менеджера, согласного пуститься в неизведанное плавание с непредсказуемым результатом.

В целом же приватизация киностудий и соответствующих телевизионных мощностей является прогрессивным, способствует экономической стабильности.

Кинопроизводство в Восточной Европе (с точки зрения обслуживающего персонала и студийного оборудования) представляет три основные модели. Первую демонстрируют бывшие соцстраны Центральной Европы — Польша, Венгрия и Чехия. Сюда можно было бы отнести и ГДР, если бы она не прекратила свое существование.

В 1990 году в Польше, Венгрии и Чехии начала формироваться инфраструктура, необходимая для успешной деятельности киностудий в современных условиях: автоматическая телефонная связь, факсы, квалифицированная и надежная служба переводчиков, «ноу-хау» во всех областях кинопроизводства.

Вторая модель — это Россия и другие государства СНГ. «Мосфильм» и «Ленфильм» ищут крупных инвесторов. Сегодня никто не в силах предугадать будущее новой российской кинематографии. Ни информированные кинокритики, ни известные режиссеры с мировым именем и широкими международными связями не знают, какой вид примет российское кино в постприватизационную эру и будет ли оно существовать вообще. Пока что мелкие киностудии делают бизнес на полупрофессиональных режиссерских опытах, ангажированных «черным рынком», жаждущим отмыть деньги. Серьезную угрозу российскому кино составляют американские боевики, заполонившие экраны кинотеатров не только в России, но и во всей Европе.

Следовательно, даже если российские студии попытаются решить судьбу национального кино с помощью глобальных государственных субсидий, «Мосфильм» и «Ленфильм» все равно столкнутся со сложностями проката. В Москве, с ее разветвленной сетью кинотеатров, почти невозможно найти место, где бы шел русский фильм, исключая разве что ретроспективы и фестивали.

В подобных условиях у российского кино есть лишь один способ выжить — приватизация. Однако здесь возникают законодательные препятствия. Хотя программа приватизации действует с начала 1993 года, она встречает отчаянное сопротивление консервативной части общества.

Приватизация — это «палка о двух концах», как мы выяснили из уроков, преподанных киностудией «Ленфильм» осенью прошлого года, в период выступления старой коммунистической гвардии. Приватизация может быть одновременно и опасной и многообещающей.

Первые шаги по приватизации «Ленфильма» совпали с революционными выступлениями на улицах города. Сегодня студия фактически ждет, пока не будет определен «modus vivendi», который позволит ее руководству связать экономическими узами государственные субсидии и частные инвестиции.

Согласно оригинальному плану, предложенному генеральным директором «Ленфильма» А. Голутвой, на бирже должен быть объявлен аукцион на 49% выпущенных акций. Директор надеется, что инвесторы захотят позаботиться о будущем старейшей российской студии, имеющей длинную и славную историю. При умелом руководстве студия, несомненно, выиграет от приватизации. Однако решение вопроса о приватизации «Ленфильма» едва ли будет быстрым.

Еще одна модель — киностудии Балкан: Румынии, Болгарии и республик бывшей Югославии (Македонии, Словении, Сербии, Хорватии). Особый статус у киностудий Албании.

Многие западные продюсеры предпочитают работать на Балканах. С экономической точки зрения, крайне выгодно работать, например, в Бухаресте или Софии: дешевая рабочая сила, неограниченное количество свободных производственных мощностей. Более того,

бывшие режиссеры-эмигранты также предпочитают снимать на Востоке, правда, на деньги Запада.

Давайте рассмотрим «румынский вариант». Фильм режиссера Л. Пинтилие «Дуб» не прошел конкурсного отбора на фестиваль в Канне 1992 года, но стал «хитом» других международных фестивалей. Фильм «Задворки» режиссера Б. Димитреску имел шумный успех в Карловых Варах; «Отель-люкс» режиссера Д. Пицы завоевал «Серебряного льва» в Венеции; фильм М. Данелюка «Супружеская постель» получил приз в Берлине; «Измена» Раду Михайлиану — приз за лучший дебют на кинофестивале в Монреале. Кроме картины «Отель-люкс», все были поставлены режиссерами-эмигрантами. Вернувшись из Венеции в Бухарест, Дан Пица узнал, что смещен с поста министра кино в правительстве Илиеску. Новое румынское кино, как считается, имеет слишком сильную критическую направленность, и успех за рубежом может только повредить ему на родине.

По-иному обстоят дела в области сотрудничества кинематографа Болгарии и Македонии. Студия «Бояна» в Софии нуждается в иностранных инвестициях. «Вардар фильм» в Скопле выступила с предложением арендовать кинолаборатории «Бояны» для монтажа четырех своих картин в этом году. Почему бы и нет? Раньше «Вардар фильм» проводила постпроизводственный период в Белграде, но с закрытием белградских киностудий возникла насущная потребность в новых лабораториях. Кроме того, София находится всего в двух часах езды от Скопле.

А теперь вернемся к первой модели. Мне бы хотелось дать краткий обзор работы киностудий и кинокомпаний, планов приватизации и проката в Польше, Венгрии, Чехии и Словакии.

Польша

На счета независимых производственных компаний продолжают поступать государственные субсидии. Данная политика проводится по инициативе министра кино В. Домбровского. Маститые режиссеры, такие как К. Кесьлёвский, А. Вайда, К. Занусси и до некоторой степени А. Холланд, постоянно привлекают на работу в страну западных партнеров. Независимая компания «Нью Райвен Хэритедж Филмз» в прошлом году сотрудничала с компанией Стивена Спилберга на картине «Список Шиндлера» — наиболее удачной копродукции Востока и Запада.

Крупнейшая киностудия в Лодзи еще не приватизирована. Ее директор заявил: «Мы готовимся к реорганизации и приватизации». Несколько независимых продюсеров имеют в Лодзи офисы и арендуют там производственные помещения.

В июне 1992 года компания «Дископ Ист» провела в Варшаве мини-рынок для пятидесяти прокатчиков Северной Америки и Западной Европы и пятидесяти покупателей из России и стран Центральной и Восточной Европы. То был первый из четырех международных рынков кинотелепрограмм, организованных с целью знакомства продавцов с покупателями этих стран и создания возможностей для заключения договоров о совместном производстве. Польша, Венгрия и Чехия были представлены на нем как единственные потенциальные партнеры Запада, готовые и способные платить в твердой валюте, в отличие от других стран, предпочитающих бартер.

Венгрия

Венгры первыми в Восточной Европе приступили к приватизации. Венгерское правительство первым разрешило эксперименты в области частного телевещания и довольно быстро осуществило приватизацию государственной киностудии «Мафильм» в Будапеште.

Широкий спектр экономических реформ, проводящихся в Венгрии, позволяет говорить о том, что страна уже готова вступить в Европейское Экономическое Сообщество вслед за Австрией (естественно, после проведения выборов и референдума). Венгрия уже интегрирована в программу «Медиа» и пользуется преимуществами, которые представляют ее отдельные программы.

Несколько независимых продюсеров арендуют производственные и конторские помещения на студии. Благодаря усилиям их компаний в Венгрии был снят ряд копродукций и иностранных кинолент: «Сирано», «Джозефина Бейкер», «Красная жара», «Музыкальная шкатулка», «Сталин», «Дело Дрейфуса» и «Смех в темноте» (по Набокову).

В стране около десятка прокатных компаний, занимающихся показом и распространением в основном американских кинокартин. Самой результативной (с точки зрения кассы) считается компания «Интерком», владеющая 30% акций крупнейшего кинотеатра Будапешта «Урания», который недавно был модернизирован, оснащен удобными креслами и стереоустройством «Долби».

Чехия и Словакия

Сразу же после подписания парламентами обеих стран договора о разделе Чехословакии Чехия приступила к приватизации киностудии «Баррандов», которая завершилась 1 января 1993 года. Студия же «Колиба» в Братиславе была фактически не закрыта, так как

правительство Словакии, отдающее предпочтение былой коммунистической командной системе, не собиралось выпускать из своих рук национальную кинематографию.

Идеологический тупик привел к абсурдным ситуациям. Под эгидой ТВ Словакии и комиссии «Про Словакия» был задуман проект героико-патриотического фильма «Яносик». Однако он оказался слишком дорогим и претенциозным для государства, а следовательно, так и остался достоянием одного лишь архива. После успеха мюзикла для подростков «Фонтан для Сюзанны 2» его режиссер Рудо Бирман, а также талантливый молодой режиссер Мартин Шулик потеряли веру в свою страну и переехали в Прагу. В этом году в Словакии был снят всего лишь один фильм, кинодебют выпускника Пражской киношколы (ФАМУ) Стефана Семьяна — о краже картины Энди Уорхола из Национальной галереи Братиславы, да и то был он создан словацким отделением пражской киностудии «Джи-Эм-Би Фильм и ТВ Продакшнз».

Правда, есть некоторые надежды на будущее, поскольку правительство Словакии обещало, что вскоре будет принят Закон о кино, необходимость которого стала еще более очевидной после принятия соответствующего закона Чехией.

В то время как состояние «Колибы» в Братиславе плачевно, акционерная кинокомпания «Баррандов» в Праге может похвастаться именитыми держателями акций, среди которых почетный акционер, гражданин США Милош Форман, оператор Мирослав Ондричек, продюсер Ян Бальцер. Генеральный директор студии — Вацлав Махул. Однако контрольный пакет акций принадлежит Министерству культуры, а значит, киностудия и в будущем сохранит свой статус производственной компании. Другими словами, недвижимость студии не является предметом купли-продажи.

Студия «Баррандов» предоставляет свои услуги независимым продюсерам. Географическое положение столицы Чехии в центре Европы, в нескольких часах езды от Берлина, Парижа, Мюнхена и Вены, привлекает иностранцев. Экономическая стабильность, рост производства в стране в целом способствуют ежегодному увеличению количества выпускаемой национальной кинопродукции, ее популярности среди местного населения. В последние два года мощности студии использовались с полной нагрузкой, на ней работали многие зарубежные режиссеры.

Эмир Кустурица готовится здесь к постановке своей новой картины «Жила-была страна». Это будет современная германо-венгеро-чешская постановка о трагедии в Боснии. Режиссер из Сараева Кустурица учился в Пражской киношколе у лауреата премии «Оскар» Э. Клоса («Магазин на площади»).

Акционерная компания «Баррандов» расширяет сферу своей деятельности и приступает к созданию телепрограмм. Возможно, она получит лицензию на открытие коммерческой телестанции.

Георг Зееслен, публицист (Германия)

Эстетическое и материальное

Немецкое кино сегодня переживает кризис. Точнее, речь идет о его упадке. Если до 1989 года доля немецких фильмов в прокате составляла более 20 процентов, то потом она катастрофически упала до 15 и с тех пор продолжает снижаться. Даже объединение Германии скорее усилило, чем замедлило эту тенденцию.

Немецкий фильм потерял присущее ему своеобразие, снимаются картины, соответствующие европейскому рынку. Экранизация с участием актеров с мировым именем, живописные съемки, легкий эпический оттенок, — вот основные характеристики немецкого и европейского элитного фильма 80 — 90-х годов. При этом в национальном секторе стойко держатся фильмы с популярными телекомиками.

У немецкого кино существуют некоторые проблемы, которые, наверное, невозможно представить себе за пределами страны. Оператор Гюнтер Бюкинг недавно говорил мне, что не может снять в Германии ни одного фильма и даже вынужден был картину о Германии снимать за границей, так как не нашел ни одного места для съемки, способного отразить неповторимую городскую действительность. Пешеходные зоны во всех городах смотрелись абсолютно одинаково, а законсервированный «старый город» выглядел чисто открыточным ландшафтом.

Критика видит проявление кризиса немецкого кино и в его неспособности адекватно отразить процессы исчезновения ГДР и объединения Германии. Действительно, были, на мой взгляд, глупые попытки отреагировать на это сатирически. Но появились также и работы, которые можно рассматривать как положительные примеры, прежде всего в области документальных фильмов и фильмов-эссе. Однако живого интереса критики и публики, которая избегала

картин такой тематики, эти ленты не встретили. Так что любопытен и этот феномен: кризис кино — прежде всего часть обширного общественного кризиса в Германии.

Отражение немецкой истории и политики в немецком кинематографе — эта тема избегается в сфере образования, критики, теории кино. Между тем в последние годы возник достаточно популярный жанр или вид фильма, который можно назвать ностальгией по временам нацизма. Ленты, в которых, как обыкновенные шалуны, появляются из неведомых далей нацистские палачи, явно создают новый миф о войне, а кинообщественность не находит сил для протеста.

Сегодня все говорят о деньгах. Конечно, для достижения определенного уровня кинопродукции требуется соответствующий бюджет. Но, может быть, проблема — сам этот уровень?

Такой режиссер, как Лотар Ламберт, о работах которого можно судить по-разному (лично я очень люблю его героев), сделал в 1990 году фильм «Что они еще хотели бы узнать о женщинах» за 60 тысяч марок. И картина эта намного интереснее того, что в ту пору подавалось как совместная продукция или европейско-немецкий фильм. Пожалуй, стоило бы пожелать немецкому фильму 90-х годов как первой добродетели — нищеты. Может быть, тогда режиссеры вновь стали бы уделять больше внимания и времени работе в монтажной.

Естественно, я не хочу сказать, что легко получить на фильм 60, 100 или 200 тысяч марок. Несмотря на буйно разрастающийся институт спонсоров (или, может быть, как раз благодаря ему), большинство немецких фильмов финансируется недостаточно. Отсюда требования об изменении закона о материальной поддержке кинематографа: больше средств для меньшего количества производимых фильмов, больший учет экономических факторов.

Но вера в деньги породила в последнее время гигантские произведения, вроде «Трудно быть богом» Фляйшмана или «Успех» Зайтца, которые никто не хотел смотреть, а фильм Вима Вендерса «До конца света», стоивший 23 млн. марок, оказался неудачным в коммерческом, да и в художественном отношении.

Политически утопия субсидирования до некоторой степени понятна, хотя на первый взгляд кажется весьма дикой. Неизбежно противоборство, ведь дробление федеральной поддержки приведет к гротескным вывихам, поскольку ее получение связано с определенными региональными администрациями. Не случайно возникло предложение создать некую «киномастерскую», которая бы, регулируя усилия кинематографистов, позволила им осуществлять свою работу вне зависимости от федеральных земель.

Тем не менее я полагаю, что постепенная перестройка системы субсидирования едва ли воспрепятствует производству ничего не говорящих ни уму, ни сердцу, глупых, нудных фильмов и вряд ли реально поможет созданию произведений куда более значимых.

И еще. Сегодня едва ли какой-нибудь немецкий фильм может возникнуть без содействия телевидения. Это «немецкий особый случай»: учреждения телевидения благодаря своему участию в производстве раз и навсегда получают права проката. Это мешает производителям создавать некоторый основной капитал, с помощью которого каждый раз можно зарабатывать деньги для финансирования нового фильма, в результате производитель работает только от проекта до проекта. Таким образом зависимость производства фильмов от телевидения становится просто катастрофичной, ибо сотрудничество кино и телевидения оказывается не средством финансирования кинематографа, как это часто подают, но, напротив, — средством его экспроприации.

С положением в кино тесно связывается состояние высших учебных кинозаведений. Большие киновузы теряют свою славу, близки к моральному и эстетическому упадку. Превалируют соображения чисто экономической выгоды, и от школы искусства киноинституты фактически перешли к школам кинопроизводства, предлагая уроки ремесла и утрачивая престиж некоего культурного, эстетического центра.

К культуре кино относится и культура кинотеатров, а она находится в положении, достойном жалости. Ситуация во многом определяется конкуренцией определенных бизнесменских групп, которая в итоге еще более увеличивает в репертуаре процент американской массовой кинопродукции. Коммунальные кинотеатры и некоммерческие места демонстрации фильмов находятся под угрозой. Города предоставляют поле деятельности частной инициативе. В результате резкого подъема арендной платы маленькие кинотеатры прекратят свое существование, особенно на востоке страны. В 1992 году в Берлине был закрыт кинотеатр с богатыми традициями — «Искусство кино 66», здание было снесено; правда, в новом здании предполагалось открыть кинотеатр, но месячная арендная плата в 30 000 марок оказалась никому не по силам. В марте 1993 года в Лейпциге из-за жадности старых владельцев после 80 лет работы закрылся кинотеатр «Казино», поскольку арендная плата была повышена с 5 000 до 55 000 марок ежемесячно. Список можно продолжить и на материале других федеральных земель.

Совместные усилия экономики и политики направлены на то, чтобы сделать некоммерческие места демонстрации фильмов неспособными проводить актуальные программы и даже премьеры и свести их существование до положения гетто. Даже для оставшихся кинотеатров программного показа ситуация выглядит далеко не в розовом свете.

Странным образом сложилось в Германии положение с кинофестивалями. В то время как одни традиционные и программные кинофестивали, как, например, в Маннгейме, должны бороться за свое существование, другие, как в Оберхаузене, должны считаться с сокращением финансирования, мероприятия безо всякой концепции вроде фестиваля в Кёльне проходят с невиданной пышностью. Происходит изменение парадигмы фестиваля: вместо явления культурного — явления чисто экономическое. Распространение культуры кино теперь не является первостепенной задачей. Усиливается влияние спонсоров, а в круг их интересов вписывается не только самореклама, но «ходовой товар».

Несколько слов о положении немецкой кинокритики. В связи со съездом рабочего союза киножурналистов в 1991 году Райнер Гандера заметил: «Только очень немногие люди могут обеспечивать свое существование тем, что пишут о кино, большинство должны при первой же возможности хвататься за то, что предлагает индустрия культуры». Тем самым становится ясно, что критики с трудом могут осуществлять как просветительские функции, так и функцию формирования стиля. Сегодняшние дискуссии — лишь бледная тень когда-то плодотворного спора, происходившего на страницах журнала «Кинокритика». Не случайно сегодняшнюю кинокритику называют «музейной и безликой».

И все же кинокритика важна и нужна для развития, для успеха немецкого фильма. Скажем, в таком городе, как Мюнхен, если в течение недели до премьеры в «Зюддойче цайтунг» не появятся критические статьи, фильм непременно ожидает провал.

В области истории и теории кино за последние годы появилось множество исследований и монографий. Однако и здесь не покидает ощущение настоящего кризиса, поскольку пишутся книги, которые не читаются, и выдвигаются никого не интересующие теории. Причина тому — некая примиряющая позиция, полный отказ от остроты анализа, от ярких средств. Например, белые пятна кинокритики совпадают с такими табуированными темами немецких фильмов, как фашизм, реконструкция 50-х годов.

Проблема немецкого кино заключается в несоответствии эстетического развития социальному. Директор кино- и телеакадемии в Берлине Райнхарт Хауфф объяснял кризис следующим образом: «Целое поколение, живущее в относительном мире и благополучии, могло предъявлять культурные претензии и могло, после некоторой борьбы, добиться того, что эти культурные претензии были приняты государственными учреждениями. Но в борьбе за государственную поддержку многие утратили сознание того, что, во-первых, оказались в привилегированном положении — получили возможность самовыражаться за счет других людей, и, во-вторых, — того, что фильм — это огромное напряжение, сила, жизненная энергия, страстность. Если же страстность отсутствует, то возникают симпатичные, милые, приятные фильмы, но не возникает таких, которые непременно должны были бы появиться».

И еще: «С большинством фильмов происходит следующее: некто имеет материальную поддержку и симпатичного редактора, находит производителя, думающего о расходах на съемки, и так становится одним немецким фильмом больше. Не хватает драматического и эмоционального конфликта».

Не об этом ли и фраза из фильма Герберта Ахтенбуша: «Будущее кино находится в музее»?

Пути выхода из этой ситуации различны — какой станет реальностью?

Карл Зирек, теоретик кино (Австрия)

Открытость и ограниченность

Несколько дней назад я был в кино. «Орландо», фильм Салли Поттер, рассказывает историю человека, который живет на протяжении нескольких веков и при этом не стареет, только меняет свой пол. Орландо-мужчина в XVII веке влюбляется в русскую женщину, но к началу XX века, то есть триста лет спустя, — теперь уже превращенный в женщину — предпочитает мужчину. Мужчина этот — по всей видимости, не случайно — оказывается родом с противоположного конца света — из США.

Почему я обратился к этой истории? Во многих отношениях она отсылает к заявленной на симпозиуме теме открытости. Отсутствие определенного пола героя, ограниченных временны́х рамок, в которых протекает его жизнь, вместо этого — свободная в своем сексуальном движении актриса, которая в роли мужчины влюбляется в женщину...

Иначе говоря, перед нами абсолютная открытость, отталкивающая всякую ограниченность.

И еще. «Орландо» снимался главным образом в Санкт-Петербурге, на «Ленфильме». Но как это можно определить? Едва ли найдешь приметы этого, разве что при специальном, очень внимательном изучении деталей обнаружишь мелкие признаки, указывающие на русскую манеру работать.

Каким бы ни оказывался экономический результат подобного кинематографического сотрудничества, оно во всяком случае доказывает следующее: пусть границы образов пока едва открыты, они могут раздвинуться, если настроишься на столь же длинные временные отрезки, какие даны в «Орландо».

То, насколько открыты восточноевропейские культуры, показывают не только кинофильмы. Открытость, как концепцию, как программу, я усматриваю также в некоторых, весьма существенных по своему значению теоретических выкладках, пришедших к нам из города, в котором создавался «Орландо». В области теории культуры Ленинград (Санкт-Петербург) издавна оказывал громадное влияние на современную мысль в Западной Европе, даже если это влияние лишь частично признавалось и ценилось в других странах. Концепция, о которой я буду говорить, научила нас иначе смотреть на определенные вещи, вступать в эстетический диалог. Ее творец — Михаил Бахтин. Бахтин вместо ограниченности провозглашает открытость всего и каждого, прозрачность и подвижность всех проявлений культуры. В том числе и языка, речи или — как это можно экстраполировать, исходя из его главного тезиса, — киноязыка.

Я твердо убежден, что труды этого великого ученого еще окажут свое влияние на теорию кино — первые признаки этого уже заметны и в США, и в Европе.

Бахтинский диалогический принцип решительно способствовал тому, чтобы любое высказывание — фразу, крик, быстро сделанный набросок, художественное полотно или роман — понимать как что-то, что так же относится к не сказанному (или еще не сказанному), как и к уже сказанному. Высказывание — это не только ответ на то, что уже было сказано, показано или сделано, но и как бы заранее предвиденная реакция на то, что еще только последует. Это я и имел в виду, когда во время одной из наших дискуссий на вопрос о будущем кино ответил: будущее кино — в его прошлом. Любое высказывание — и выраженное в фильме тоже — должно принимать в расчет последующее, пока еще отсутствующее — в пространственном, временно́м и модальном смыслах. Проиллюстрирую это примером, предложенным Ежи Теплицем и подхваченным Роном Холоуэем. Восток и Запад, осознаваемые как географические понятия, — это произносится легко, не заключает в себе какой-либо смысловой направленности. Только после того как сформируешь точку зрения, исходя из которой и обозначишь «Восток» и «Запад», ощущаешь их определенный смысл.

То, что нередко в весьма уничижительном тоне приписывают риторике как нечто убеждающее, манипулятивное, с таким же правом можно рассматривать как открытость по отношению ко всем возможным ответам. Описанные риторикой формы выражения имеют определенную направленность. Они исходят от кого-то к кому-то и соотносятся с ситуацией, из которой произрастают. Для герметического монолога риторика как инструмент исследования не годится. В конструкциях же, имеющих дело с еще не показанным, с тем, что еще должно быть дополненным, ее можно определить как чрезвычайно адекватный метод, предусматривающий весьма существенное предварительное знание со стороны всех участников. Ее слушатели — не tabula rasa, а разбирающиеся в сути дела люди. Зритель обладает «апперцентивной основой, таящей в себе ответы и возражения» (М.Бахтин).

Именно в такой культурной и климатической ориентации могли бы нуждаться не только литература, кино и телевидение, но и социальные, культурные и экономические условия, которые их порождают. Не прямолинейные, не одноколейные пути в коммуникациях и действиях, но и не герметически закрытые системы могут угнездиться в их методологическом поле.

Когда речь заходит о деньгах, когда на карту поставлено само материальное существование, при определенных обстоятельствах оправдано обращение к искусству и культуре как к последнему прибежищу. Я полагаю, что и здесь диалог с его упором на конкретную речевую ситуацию — включая диалог между исследователем и так называемым объектом исследования — открывает возможное направление мысли, которое бы указало выход из заезженных представлений. Рассматривается ли фильм как самоценное произведение искусства, зависит исключительно от выбранного угла зрения, то есть от перспективы наблюдателя по отношению к своему образу и наоборот — объекта к своему наблюдателю. Решающим является то, что происходит между этими двумя, а не то, что навязывается обоим собеседником извне.

Следовательно, вместо разграничения представлений необходимо обратиться к полифонии. Никаких «автономных преобразований континента», как было заявлено в программе этого симпозиума, но решительный диалог, как это теоретически обосновал Бахтин, диалог одновременно и в пространственном и временно́м измерении. Упор в рамках этого мероприятия на географические параметры уже вызывает сомнения. Подобно «Орландо», оставляющему за собой все границы и пренебрегающему многими, в какой-то мере устаревшими представлениями о времени и пространстве, следовало бы стремиться к перспективе действительно открытых образов. И едва ли существует более блистательная ситуация, в которой так легко можно было бы ориентироваться, — а именно в кино и для кино.

Эстер Крумбахова, сценарист (Чехия)

Кино, магия и противостояние

Кино и кинопроизводство — в принципе интересная и прибыльная сфера деятельности, особенно для тех создателей фильмов, которым удалось превратить кино в хорошо идущий товар. Такая деятельность не имеет ничего общего с искусством кино как с произведением духа.

Я хочу поддержать тех отчаявшихся, которые при этих условиях не имеют шанса показать свой талант и свое ви́дение мира и которые подавлены мыслью о том, что на фильм надо серьезно потратиться, чтобы довести его до надлежащего уровня. При этом им не остается ничего другого, как только повеситься, чтобы не терять времени даром.

Думаю, что в будущем снимать станут даже талантливые дилетанты, что они благополучно минуют рифы финансовых трудностей и что их фильмы вновь окажутся искусством. Необходимо только вначале избавиться от страха, подобно художникам из Барбизона, которые не имели шанса быть признанными парижской Академией художеств, удивительным образом окрестившей эти картины «мазней сумасшедших». Но «те, из Барбизона» будут рождаться вновь и вновь. И снова будут входить в кинематограф.

Я начала работу сценариста и художника-декоратора во время расцвета в моей стране тоталитаризма. Вряд ли надо объяснять, что приговор парижской Академии художеств был жалким пряничным домиком из сказки братьев Гримм по сравнению с тоталитарными методами, которые свидетельствовали о неприятии и непонимании искусства. Невыносимыми и жестокими были вмешательства цензуры, атмосфера назойливой подозрительности и повсеместно господствующая глупость.

Если художник не наивен, он не может быть художником. Только наивность и вера в себя дают ему силы для проявления такого рода сумасшествия, как свободное самовыражение.

Довольно значимый период 60-х годов, период возникновения в кино новой чешской волны, при взгляде со стороны вообще не имел никакого шанса на успех. И тем не менее эти фильмы состоялись и даже остались в истории кинематографа. Опасные и часто драматичные условия, в которых они зарождались, сегодня, всего лишь несколько десятилетий спустя, канули в небытие. Однако война лягушек и мышей разыгрывается каждый раз заново, только в других костюмах и масках. Так устроен мир. И хочется воздать должное упорству тех немногих, которые не собираются отступать перед стоящими на их пути пугалами.

Я хочу поговорить о подготовке фильма и о подготовке к съемкам. Не с позиции теоретика, но с сознанием человека, видевшего на практике этот процесс.

Вот конкретный случай[1] — руководство студии отказало в цветной пленке. Черно-белая позволила нам, однако, использовать, с одной стороны, ценность классического фотокадра, а с другой — ценность искусства графики.

Сценарий однообразен, нет конфликта. Намеренно скупо описано поведение людей в экстремальной ситуации. Надо было выбрать такой способ изображения, который уравновешивал бы «недраматургическую скуку».

После долгих размышлений и прогулок по Национальной галерее в Праге, после изучения документальных фотографий и репродукций произведений искусства мы пришли к следующему выводу. Для композиции предметов в сцене застолья у хозяина был выбран стиль нидерландского мастера XVI века, известный как голландский натюрморт. Антиквариат и ценные предметы должны были быть так перемешаны с обычным и дешевым реквизитом, чтобы банальность последнего поглощалась ценностью заметных и дорогих предметов. Это — при слабом и изменчивом освещении, без резких световых контрастов, чтобы сцена застолья не выглядела необычной и чтобы в то же время было ясно, что мы наблюдаем богатое застолье.

Но осторожно! Любой заранее определенный порядок рушится под напором неумолимых непредсказуемых случайностей. Я хотела поставить на столы вазы с цветами в голландском стиле, но когда это сделала, произошла катастрофа. Все выглядело ужасно, совершенно не выражало праздничного настроения, тонкость цветочной композиции была бессильна и незначительна в массе других предметов, которые тотчас же поглотили хрупкую красоту. Я испробовала прием барочной стилизации цветов. Еще хуже. Совершенно отчаявшись, подавленная собственной глупостью, я пошла в лес и там нашла несколько спиленных берез, их изящные молоденькие веточки были утонченно красивы. Я убедила реквизитора укрепить

[1] Речь идет о фильме «О празднике и гостях» (режиссер Ян Немец).

на них бумажные цветы, имитировавшие цветы вишни. И тогда все стало на свои места: веточки с искусственными цветами создали гиперболу, это действительно был натюрморт, только в совершенно ином стиле, чем я себе представляла. Это было лучше, чем моя идея «голландского плагиата».

Все то, о чем я говорила, произошло в течение нескольких часов, и сцена и главные действующие лица были освещены, так как вообще-то происходили пробы света. Мы совсем не потеряли времени. Пишу это для тех, кто по праву может спросить об оплате часов простоя.

Все это, однако, может удастся лишь в том случае, если дорога уже вымощена, а философское пространство огорожено, выделено.

Далее. В некоторых сценах как цитаты мы использовали фотографии Картье-Брессона, чтобы передать определенную информацию о жизни высшего общества, собирающегося за столом.

На спинках стульев, расположенных вокруг праздничного стола, с обратной стороны были прикреплены инвентарные номера. Выяснилось это перед съемками. Естественно, я заставила вынести груду стульев из хранилища под открытое небо, и мы соскребали эти номера.

Сцена «линчевания» одного из гостей явилась точной копией документальной фотографии, сделанной корреспондентом во время войны США в Корее. Мы хотели рассказать не собственно о войне, но о людях, которые готовят ее с безграничными глупостью и равнодушием.

Я придерживаюсь того мнения, что у истоков любого произведения искусства стоит ангел. Он приходит невидимо. Фильмы, к которым ангел не пришел и не придет, узнаются с первого взгляда: в них речь идет ни о чем, даже если они субсидированы сверх всякой меры.

Еще один пример — фильм режиссера В.Хитиловой «Маргаритки». Тема фильма была мне поначалу чужда, но постепенно становилась все более интересной. История двух подружек, флиртующих с пожилыми господами и постепенно втягивающихся в это занятие как в работу, приобрела смысл. Я находила ненужным критиковать или хвалить девушек. Мне казалось правильным просто констатировать факты, представить яркую и интересную информацию о них. С такой партнершей, как Вера Хитилова, я знала, это было осуществимо. В итоге мы решили, что история будет рассказывать о тунеядстве. Паразитизм существовал, существует и будет существовать, он — вневременное явление, и поэтому интересен каждый раз по-новому. Я вдруг поняла, что эти две юные, красивые, грациозные девочки-маргаритки демонстрируют не меньшую бесчеловечность, чем эсэсовец-прощелыга, который в своей опереточной униформе уничтожает источники цивилизации и культуры. Они отвратительны. И милы. Они пожирают, уничтожают все, что им попадется. Они действуют не политическими методами. Но ведь разбой, в котором они повинны, лежит в основе тоталитарного режима.

Нелегко пройти путь от идеи к ее воплощению на экране. После долгих дебатов и обоюдных нападений (как прекрасны они были!) мы пришли к выводу, что важную роль будут играть костюмы. Костюмы — как призраки, не психологизированные одеяния (эту идею я реализовывала во многих других фильмах, например, в «Алмазах ночи» Яна Немеца или в «Карете в Вену» Карела Кахини). Напоследок, проконсультировавшись с оператором Ярославом Кучерой, мы решили: костюмы будут одного и того же фасона, тем самым имитируя униформу. У одной из девушек будет большое декольте, у другой — маленькое, и к тому же девический венок на голове. Костюмы будут неизменны во всех ситуациях, за исключением нескольких. Но цвет костюмов будет меняться. Так создастся впечатление, что девочкам живется неплохо, краски будут придавать униформе некоторую исключительность, изменчивость. Колорит был ориентирован на итальянскую живопись эпохи Возрождения.

Если бы при создании костюмов мы решились на психологический подход, мы тотчас встали бы на твердую почву моды, светской исключительности и тем самым уменьшили бы силу воздействия истории, которая рассказывает о судьбе двух голодных, запуганных девушек. Так мы были бы не в состоянии показать их человеческое падение. Поэтому в определенных эпизодах нашей истории мы ни разу не использовали элегантное дамское белье с кружевами, напротив, мы выбрали самое простое и дешевое, без эффектных украшений.

Начало и конец фильма, взрыв над Хиросимой были придуманы после. Почти смонтированному фильму недоставало необходимого «выкрика». Мне пришло в голову, что все граничит с жестокой катастрофой и должно быть подчеркнуто ею. После дальнейших размышлений случилось то, что оператор Кучера «наколдовал» мне кадры этой нечеловеческой катастрофы нашего века. Нас много упрекали за такое обрамление. А тогдашние руководители упрекали и за фильм в целом. Однако кто сегодня помнит имена этих руководителей? Главное — фильм родился, он был доведен до конца, он существует.

Всем сказанным выше я хотела подчеркнуть, что кино как искусство, а не как промышленный продукт будет жить, покуда существуют люди, которые готовы отдать ему все, на что способны, без мыслей о мгновенном успехе, доходе, славе и почестях.

Райнер Мария Рильке начал свой мотив корнета Кристофа такими словами: «Скакать, скакать, скакать, через день, через ночь. Скакать, скакать, скакать».

Мне это кажется вдохновляющим.

Кора Церетели, критик (Грузия)

Выжить, сохранить самобытность

Независимое государство Грузия имеет собственную кинематографическую историю, традиции и даже Высшую киношколу.

Кинопроизводство здесь началось в 1905—1910 годах, а в 20-х акционерное общество «Госкинопром Грузии» ежегодно выпускало уже от десяти до пятнадцати фильмов, не только художественных, но и документальных. Мастера грузинского кино Н. Шенгелая, М. Калатозов, М. Чиаурели создали ряд выдающихся произведений, таких как «Соль Сванетии», «Элисо», «Саба», ставших классикой советского киноискусства.

По мере развития национального кинематографа усиливался диктат центральных руководящих органов, которые запрещали местным студиям проявлять какую-либо самостоятельность, и коммерческую и творческую. Кино постепенно превращалось в мощное средство идеологического воздействия на массы. Каждый фильм, снятый в Грузии, подвергался цензуре и должен был получить одобрение в Москве. (Замечу, что в 50—70-е годы цензура и всевозможные ограничения на всех стадиях производства, начиная от сценария, стали еще более суровыми.)

Ко второй половине 40-х годов и началу 50-х (а это было время расцвета культа великого вождя) кинопроизводство резко сократилось, за пять лет было снято всего шесть фильмов. Студии практически не работали, талантливые мастера подвергались жесточайшим репрессиям, после которых трудно, а то и невозможно было заниматься творческой деятельностью.

Во второй половине 50-х, после смерти Сталина, в истории грузинского кино началась новая эра. Пришли молодые художники. Фильмы «Лурджа Магданы» Тенгиза Абуладзе и Резо Чхеидзе, получивший приз на фестивале в Канне в 1956 году, стал первой ласточкой «новой волны». С этого времени кинематограф стал играть ведущую роль в национальной культуре Грузии. Маневрируя между Сциллой и Харибдой, то есть союзной и республиканской цензурами, грузинские кинематографисты, прибегая к гиперболам, аллегориям и т.п., воплощали на экране насущные проблемы, стоявшие перед их народом. Грузинские фильмы постепенно завоевывали признание у себя на родине и за рубежом, неоднократно становились призерами международных кинофестивалей.

С середины 50-х годов в Грузии работают три государственные киностудии: «Грузия-фильм», студия документальных и научно-популярных фильмов и студия телефильмов.

Театральный институт стал институтом кинотеатральным, и это явилось серьезным стимулом для дальнейшего развития национального кинематографа: ведь каждые пять лет киношкола Грузии выпускает специалистов различных отраслей кинопроизводства.

К сожалению, централизованная система проката охватывала всю кинопродукцию страны, республики не имели возможности влиять на судьбу своих фильмов, не получали никакой информации о доходах, которые приносили их картины. В 50 — 70-е годы Советский Союз находился за «железным занавесом», поэтому не могло быть и речи о прокате фильмов за границей. Редкие случаи продажи грузинских фильмов за рубеж держались в секрете «Совэкспортфильмом» вплоть до конца 80-х. Но даже если бы подобная информация и просочилась на студии Грузии, они не получили бы ни единого доллара: все средства поступали только в Госкино СССР.

После выхода республики из состава СССР и объявления независимости грузинское кино оказалось в трагическом положении. Оно было совершенно не подготовлено к самостоятельному существованию, организации проката и продажи своих картин, к привлечению спонсоров и инвесторов. То есть не могло обеспечить собственного развития. Пришло время учиться жить и работать по-новому.

На фоне сложной политической ситуации (война в Абхазии, экономическая блокада и изоляция, галопирующая инфляция, введение национальной валюты, не обеспечившей рост производства) проблемы, стоящие перед кино Грузии, приобрели зловещую окраску. В 1991 году бюджет фильма в среднем составлял 1 млн. рублей, в начале 1993-го — приблизился к 100 млн. рублей. Стоимость пленки, химикатов, электроэнергии, топлива возрастает ежемесячно, и сейчас практически нельзя даже приблизительно определить сумму, в которую обходится производство одного кинофильма.

Надо отдать должное парламенту республики — он принял решение о субсидиях кинематографу до конца 1995 года и о выделении 960 млн. рублей[2] на развитие

[2] Здесь и далее масштаб цен весны 1993 года.

кинопроизводства при условии, что через два года концерн «Грузия-фильм» возместит вложенные средства. В концерн «Грузия-фильм» входят бывшая государственная киностудия и шесть других киностудий, объединившиеся в целях совместного производства и проката. Администрация концерна, в которую входят представители всех студий, занимается распределением государственных субсидий после утверждения сценария.

В республике также существуют, или, точнее говоря, пытаются существовать за счет банковских кредитов и частных вложений, 25 независимых киностудий. Однако за два года работы многие из них так и не смогли приступить к съемкам своих картин и ограничили свою деятельность рекламой, коммерцией и другими занятиями, приносящими реальную прибыль.

Через год государственные средства должны быть изъяты из сферы кино, которое оказалось убыточным. Например, билет в местный кинотеатр стоит сегодня 10—15 рублей, а чтобы покрыть расходы на электроэнергию, водоснабжение и эксплуатацию здания, необходимо поднять цену минимум до 250 рублей. Средний зритель не в состоянии выложить такую сумму из своего кармана. Приватизация кинотеатров идет крайне медленно. Частные фирмы покупают помещения кинотеатров в основном под казино и рестораны.

Концерн «Грузия-фильм» разработал собственный план выживания. Согласно этому плану он должен быть преобразован в акционерную компанию, которая привлечет многочисленных спонсоров, будет способствовать созданию копродукций с кинофирмами республик бывшего СССР и зарубежных стран, завоеванию мирового кинорынка и тесному сотрудничеству с ТВ. Несомненно, найдется много желающих воспользоваться прекрасной и дешевой натурой, услугами высокопрофессиональных специалистов. (Ведь если на Западе на оплату киногруппы уходит 75 процентов бюджета, то в Грузии — только 30. Натурные съемки в Грузии в 8—10 раз дешевле.)

Система проката в Грузии находится в зачаточном состоянии и не может служить материальной базой для развития киноиндустрии. Зарубежные инвестиции, совместные постановки затруднены нестабильной политической ситуацией в республике. А тем временем из России в Грузию идет нескончаемый поток американских фильмов, представляющих серьезную угрозу существованию национального кинематографа. Будет очень жаль, если наша маленькая независимая республика потеряет свое самобытное кино, которое должно развиваться по собственным законам.

Россен Милев, Стамен Стаменов,
Стефан Николов, кинокритики (Болгария)

Трудные времена

Серьезные изменения в жизни страны, которые произошли в период с 1989 по март 1993 года, положили начало процессу либерализации и децентрализации в сфере болгарской культуры. Практически они проходили без юридического обоснования и были тесно связаны с общим экономическим кризисом и отсутствием финансов. Это повлекло за собой перестройку базовых институтов средств массовой информации, проникновение в печать, кино, аудио- и видеопрокат частного бизнеса.

Ситуация в сфере аудиовизуальной культуры постоянно меняется и куда больше зависит от политической и экономической обстановки, чем от принятия законов. Масскультура ведет поиск своего нового имиджа. Национальное телевидение страны переживает тяжелейшие времена.

Необычайно остро стоит проблема финансового обеспечения самого его существования. Сокращение бюджета не могло не сказаться на интеллектуальном и художественном уровне программ, особенно на канале «Эфир-2».

Прекратилось сотрудничество двух ведущих институтов в области аудиовизуальных средств — болгарского Национального ТВ и Национального киноцентра. Если в 1988 году было снято 7 телефильмов, то в 1991-м — ни одного. Национальное ТВ отказалось не только участвовать в производстве фильмов, но и демонстрировать новую болгарскую кинопродукцию. Его современному курсу больше соответствуют старые американские телесериалы типа «Даллас». Из подобных многосерийных американских саг в основном и состоит телевизионный кинорепертуар.

В настоящее время решается вопрос о создании 3-й Национальной телесети. Региональные студии будут проводить собственную независимую репертуарную политику, создавать специфические для каждой области программы. На первоначальном переходном этапе эти студии станут функционировать как компании с ограниченной ответственностью, а затем

преобразуются в акционерные общества, где не более 55 процентов составит частный капитал.

Старое бюрократическое руководство болгарской киноиндустрии довело кинематографию страны до полного банкротства, лицемерно объясняя это новыми жизненными условиями и рыночной экономикой. Единственная студия художественных фильмов «Бояна» находилась на пороге закрытия, не имея средств на постановку новых картин, многие профессионалы лишились работы. Кинопроизводство резко сокращалось. Если в 1990 году было выпущено 14 художественных фильмов, 88 документальных и 42 мультипликационных картины, то в 1991 году — соответственно 9, 47, 27 кинолент.

После небольшой подготовительной работы группа кинематографистов и киноэкспертов разработала проект и содействовала созданию Национального киноцентра в Софии, преемника старого киносоюза. В условиях перехода к рынку центр выдвинул три основные задачи: сохранить производство болгарских картин, создать материальную базу для выпуска и проката национальных фильмов, представлять болгарскую кинопродукцию за рубежом.

Национальный киноцентр начал свою работу в условиях гиперинфляции. Тем не менее в 1992 году 16 художественных и 37 документальных фильмов, 25 анимационных лент получили государственную субсидию. Первые частные продюсеры появились в Болгарии в 1991 году, когда были зарегистрированы 33 частные компании. В 1992 — 1993 годах их стало уже 93.

В настоящее время идет децентрализация прокатной сети и все большее проникновение в нее частного капитала. Под эгидой Национального киноцентра основана Ассоциация кинопрокатчиков Болгарии, в ее цели также входят защита авторских прав, борьба с видеопиратством и нечестным бизнесом, участие в организации фестивалей, ретроспектив и т.д.

В 1991 году в Болгарии состоялось 152 кинопремьеры. Среди них 4 болгарских фильма, 99 американских, 21 французский, 12 — стран СНГ, 4 итальянских, 2 польских, 2 индийских, по одному из Великобритании, Испании, Югославии, Турции, Японии, Индонезии, Вьетнама и Кореи.

Несмотря на незначительный подъем в 1992 году, национальная культура в целом ныне переживает тяжелейший кризис. С одной стороны, длительная изоляция Болгарии от культуры Запада вызвала острую потребность в зарубежных фильмах. С другой — засилье иностранных произведений препятствует развитию производства и прокату национальной продукции. Как противостоять этому засилью?

Новой тенденцией в развитии национальных средств массовых коммуникаций с февраля 1993 года стал широкий показ по телевидению болгарских программ. И хотя бóльшая их часть сделана пять-шесть лет назад, их демонстрация имеет огромное значение. Это наиболее дешевый путь возрождения национальной культуры.

Йозеф Траппель, научный работник (Австрия)

Производство и технологии

Наряду с разработкой «правил игры» для аудиовизуальных средств массовой информации и овладением новыми технологиями поддержка программной индустрии является сутью информационной политики Европейского экономического сообщества. Эта поддержка охватывает, с одной стороны, косвенное политическое регулирование (через квотирование телеканалов), с другой — прямые финансовые вливания.

В дополнение к существовавшим в первой половине 80-х коммерческим студиям в мае 1986 года стартовала пилотная программа «Медиа», которая в свою очередь дополнятся рядом субпрограмм. С декабря 1990 года проект «Медиа» возведен в ранг регулярной программы. В ее задачи входит повышение конкурентоспособности европейского аудиовизуального производства, переход к новым коммуникативным технологиям, а также интенсификация межнационального обмена кинопродукцией. Наконец, «Медиа» должна содействовать расширению знаний специалистов по информации в сфере менеджмента и маркетинга.

Исходя из всего этого, можно структурно разграничить шесть областей применения, в которых, смотря по обстоятельствам, реализуются одна или несколько субпрограмм: производство, улучшение производственных условий, прокат, развитие моделей финансирования, использование произведений аудиовизуальной индустрии, развитие вторичных рынков.

Финансирование отдельных кинопроектов через программу «Медиа» не предусматривается. Эту задачу выполняют, во-первых, национальные меры киноподдержки, не включенные в программу «Медиа», а во-вторых, принятый Советом Европы проект «Eurimages». В центре

программы «Медиа» — мероприятия, направленные на создание устойчивой инфраструктуры.

Организационная работа возложена на комиссию, которая подчинена наблюдательному совету, состоящему из представителей стран — участниц соглашения. Совет контролирует решения комиссии о распределении средств, подлежащих ежегодному инвестированию, и определяет основные направления всей программы.

Сущность программы «Медиа» сосредоточена на самом производстве и улучшении производственных условий. Вложение общественных средств в любой проект потребует доказательств, что он себя окупит. Как правило, эти средства предоставляются как ссуда, подлежащая возврату при условии коммерческого успеха. Этот принцип «advance of reseipts» (кредит по квитанции) был принят и Советом Европы для системы «Eurimages».

Из 19 субпрограмм, относящихся к программе «Медиа», 9 отнесены к разряду «превосходных», 5 признаны «очень хорошими» и 3 получили оценку «хорошо». При оценке учитывались квалифицированность проекта, степень его популярности и потребности промышленности. Комиссия, установившая как количественные, так и качественные показатели программы «Медиа», которые должны проявиться в период от пяти до десяти лет, к сдерживающим факторам относит конъюнктурный спад, тормозящий развитие аудиовизуального производства.

В этой ситуации возникает необходимость большей инициативы и эффективного использования ресурсов. Ведь на децентрализованные структуры «Медиа» — а почти все субпрограммы размещаются в разных городах Европы — падают высокие издержки, которые в качестве так называемых «горизонтальных расходов» (управленческие, командировочные и т.п.) являются бременем для источников финансирования, что никак не способствует достижению выдвинутых целей.

С самого начала вмешательства Европейского Сообщества в информационное регулирование новые технологии рассматривались как стержневой элемент общественной политики. Если в 1984 году в Зеленой книге «Телевидение без границ» в центре внимания находилось спутниковое и кабельное телевещание, то вскоре на передний край выдвинулось ТВ повышенной четкости. В середине 80-х японская индустрия начала кампанию по внедрению в телетрансляцию в системе высокой четкости изображения MUSE-Norm. В 1986 году европейский консорциум высоких технологий принял на вооружение проект EUREKA, ставивший целью реконструкцию европейских систем телевидения повышенной четкости. Это означает такую же радикальную революцию, какая произошла в свое время с появлением на телевидении цвета. И может быть, даже более радикальную, поскольку телевизоры, находящиеся ныне в эксплуатации, видимо, не смогут использоваться в дальнейшем. Экранное свечение существенно улучшится путем удвоения частоты строк, при этом соотношение сторон экрана 4 к 3 сменит формат 16 на 9, который больше соответствует природному полю зрения человека.

Правда, японской электротехнической промышленности не удалось пока внедрить свои MUSE-Norm во всем мире. Та же судьба постигла и европейскую индустрию, которая разрабатывала так называемые нормы MAC (мультиплексная аналоговая система). Таким образом к середине 1993 года единый общемировой стандарт нового развития телевидения еще не создан. Тем не менее для этого есть предпосылки в обозримом будущем.

В июле 1993 года Совет Европы принял «План действий» (Aktionsplan). В нем предоставление средств на внедрение системы телевидения повышенной четкости более не увязывается с нормами MAC: речь идет исключительно о формате 16 на 9, который считается международно скоординированным.

Задача всемирного внедрения европейской нормы стала ясна с середины 80-х. Однако достижение этой цели пока отодвигается по двум причинам: во-первых, европейская норма еще не действует, а во-вторых, она не получила признания на мировом рынке.

Христиан Цеендер, координатор Европейского совета по подготовке празднования 100-летия кино (Германия)

В борьбе за существование

Прежде всего я должен передать собравшимся приветствие от госпожи Катрин Лямюмьер, Генерального секретаря Европейского Совета. Эта паневропейская организация охватывает большинство стран Европы. В рамках Европейского Совета возникло культурное соглашение, которое на данный момент ратифицировали 37 государств.

Кинематографу здесь придается особое значение. Европейское парламентское собрание, которое не следует путать с Европейским парламентом, десять лет назад предложило создать собственный Кинокомитет. Этот комитет подготовил различные рекомендации. В особенности по части хранения фильмов и архивов, проката фильмов для детей и подростков. Следующим шагом был проект соглашения о совместных постановках, оно вступит в силу в ближайшее

время. В свете событий конца 80-х, изменивших облик Европы, деятельность Европейского Совета приобрела новый смысл. Впервые бывшие коммунистические страны получили возможность принять участие в обустройстве Европы. И кино здесь еще предстоят важные свершения.

Наконец, Европейский Совет принял решение взять на себя особую роль в проведении торжеств по поводу столетия кино. Наряду с мероприятиями, которые пройдут в каждой отдельной стране, через страсбургскую организацию будет осуществляться множество интересных проектов.

Теперь перейду к основной теме нашего разговора.

Когда в 1977 году я впервые приехал в Советский Союз с целью снять фильм о советском кино, мне потребовались всего один вечер и одна ночь, чтобы понять: большинство из того, о чем я читал в газетах или видел по телевидению, было довольно далеко от реальной действительности. Апологеты Кремля проповедовали свое, пропаганда слева и справа стряпала свою информацию. В Москве все было одновременно и лучше, и хуже. Скажем, классовые различия просматривались отчетливее, чем во франкистской Испании, доллар был уже королем. Об искусстве, философии говорили повсюду, и нигде в мире так не ругали Маркса, Ленина и коммунизм, как за каким-нибудь московским ужином, где собирались художники, писатели, кинематографисты.

На Западе, повторяю, о многом просто не знали. Например, думали, что социалистический реализм и есть единственное направление в советском искусстве, хотя, скажем, Булатов и Кабаков, другие художники уже создали свои произведения. В целом наше восприятие такой страны, как Советский Союз, было таким же ложным, как и взгляд на нас с другой стороны. Я бы даже сказал, что советские интеллектуалы порой больше знали об искусстве и культуре на Западе, чем мы о них. Нужно ли говорить о том, как губительны ложные представления, что значит фальшивый образ в искусстве.

Ведь люди будущего во многом будут судить о нас, опираясь на образы, созданные сегодня кинематографистами.

Кино в Европе борется за свое существование, за то, чтобы выжить. От 80 до 95 процентов всех фильмов, идущих на европейских экранах (за исключением Франции), производятся в США. Когда-то существовали национальные кинематографии: был итальянский фильм, британский, шведский и т.д. Сегодня единственный европейский фильм — это американский. Его смотрят от Палермо до Хельсинки, а скоро будут смотреть и от Лиссабона до Владивостока. Он нравится публике. Он даже лучше, чем «биг-мак», это просто другой вид американской агрессии.

Спасать кино надо во всей Европе. И здесь мы подходим к вопросу об идентичности. Следует ли нам оберегать национальную идею как концепцию культуры или, быть может, искать что-то другое? Иными словами, как, живя в своей деревне, принадлежать всему миру? Как, сохраняя свои национальные особенности, национальное своеобразие, обращаться ко всем остальным? Американцы и здесь дают нам пример. Это — вестерн.

Как отвоевать наши оккупированные экраны? С помощью так называемого авторского фильма, которым больше не заманишь в кино, или мы должны сообща изобрести что-то другое?

В либеральных странах поняли, что кино не должно быть целиком отдано рыночной экономике. Его поддерживают государственными дотациями. Пример показала Франция, и результат налицо. Во Франции отечественные фильмы привлекают в кинотеатры свыше тридцати процентов зрителей. Была разработана и широкая программа совместных постановок. Крупнейшие русские фильмы — «Урга» Никиты Михалкова, картины Павла Лунгина — созданы на французские государственные средства.

В Европейском Сообществе разработана программа «Медиа». Она должна дотировать аудиовизуальную сферу в Европе. Среди двух десятков проектов есть такой важный, как помощь прокату европейских фильмов.

В рамках Европейского Совета существует фонд «Eurimages». В его распоряжении около 50 миллионов немецких марок в год, что соответствует стоимости одного крупного голливудского фильма. Однако без этих скромных средств не появились бы на свет некоторые значительные европейские картины последних лет.

Чтобы обеспечить европейскому кино не просто выживание, но и достойное существование, необходимо заполнять зрительные залы более чем на пятьдесят процентов. А это может произойти не благодаря отдельным удачам, а в результате определенной целевой политики, которая рассматривала бы кино не только как достояние культуры, но и как продукт экономики.

Такая точка зрения требует нового мышления, оно и должно привести к возрождению европейской киноиндустрии. Лишь сильная киноиндустрия позволит в будущем наряду с крупными кассовыми лентами создавать и высокохудожественные фильмы. Мыслить по-новому — этому нам надо учиться сообща, тем более сегодня, когда кинематографическая Европа фактически расширилась, после того как рухнули искусственные барьеры, воздвигнутые тоталитарным режимом. В настоящее время Европейский Совет изучает новую модель дотаций, которая позволила бы кинематографистам стран Центральной и Восточной Европы создавать произведения, способные завоевывать аудиторию на всем европейском пространстве, а возможно, и на других континентах.

Через два года мы будем праздновать 100-летие кинематографа. Опираясь на образцы великой европейской кинокультуры, мы должны обратить взгляд в будущее, взгляд, обогащенный новым сознанием. Объединив наши усилия, наш творческий опыт, мы сумеем достичь цели в своей работе.

Summary

Plots and facts

La guerre est finie? - Exclusive stuff concerning the Second Congress of Russia,s film-makers - summarising editorial, a set of quatations from the shorthand recording, a scandalous correspondence of the Cinematographers' Union leaders **Andrei Smirnov** and **Sergei Solovyov**, analysis of film production and distribution in Russia delivered by culturologist **Daniil Dondurei**.

IK rating

Double D presents the returns of the Movieland cream opinion poll concerning producer as profession.

IK premiere

Critic **Ludmila Donets** presents a Tadjik film-maker Bakhtyor Khudoynazarov's **Kosh-ba-kosh** awarded with the Silver Lion (1993). Journalist **Asya Kolodizhner** interviews the film-director.

Portraits

Larisa Malyukova tells of Tadjik film-director **Mairam Yusupova**.

IK interview

Two film-makers - Tadjik emigres are interviewed: **Davlat Khudonazarov** (USA habitant) and **Valery Akhadov** sheltered as a stage director in Magnitogorsk (Russia).

Pro and contra

Philologist and culturologist **Anna Velikanova** in her **Initiation and emigration** through her own experience reflects upon the younger generation of Russian emigres.

Film in magazine

The script of **Istvan Szabo's** famous **Sweet Emma, Dear Böbe** is published prefaced by Alexandre Troshin, tracing down the significance of this film in Szabo's creation.

Festivals

Alexandre Troshin and **Pyotr Shepotinnik** discuss the present-day Hungarian cinema as seen through the 25-th Budapest National Film Festival Programme.

Vladlen Loginov - Alexei Khanyutin: V.I.Lenin's afterlife

A historian, an adviser to the most prominent Soviet films of the 60-ies - 70-ies about Lenin, and a co-author of the script, devoted to the last days of paralysed Lenin discuss paradoxical attitudes towards the Leader, transformation of «Lenin canon» in domestic art and possibilities of any objective reflection on this mysterious figure.

Vyacheslav Kolomiets (As long as there's silence in Moscow) reviews metamorphosis of the Communist idea in today's Italy in connection with three films by Nanni Moretti, Ettore Scola and Alessandro Benvenutti.

Asya Klyachina — 30 years later. Journalist **Pavel Sirkes** speaks to scriptwright **Victor Merezhko** on the latter's co-work with Andron Mikhalkov-Konchalovsky when writing **Ryaba, my hen.**

Laboratory

Recollections and observations of the prominent animator **Yuri Norstein** entitled **Metaphors** delving into the nature of creativity.

Scripts

Bebbi travels by a famous Russian futurist **Alexei Khruchyonykh**.

Selected prose

The sixth chapter from **Simone Signoret's La nostalgie n'est plus ce que'lle etait** accounts Paris life in the beginning of the 5o-ies and her acquantance with Yves Montand.

Memoirs and publications

The second part of **Jean Garseau's** book **Dear mr G** - testimonial of King's private secretary is published.

IK dossier

Actors - Oscar-winners and nominants - the full list.

Round table talk in Austria

ГОСПОДА РЕКЛАМОДАТЕЛИ!

В провинции центральные газеты

читают мало, но

Еженедельная газета БВ Брянское ВРЕМЯ

В НАШЕЙ ОБЛАСТИ ЗНАЮТ ВСЕ, ПОТОМУ ЧТО

«БВ» — первая независимая газета в области;

о «БВ» писали даже в «Филадельфии инквайерер»;

для «БВ» пишут спецкоры по России из американских и английских газет;

журналист «БВ» — единственный россиянин, прошедший стажировку в США;

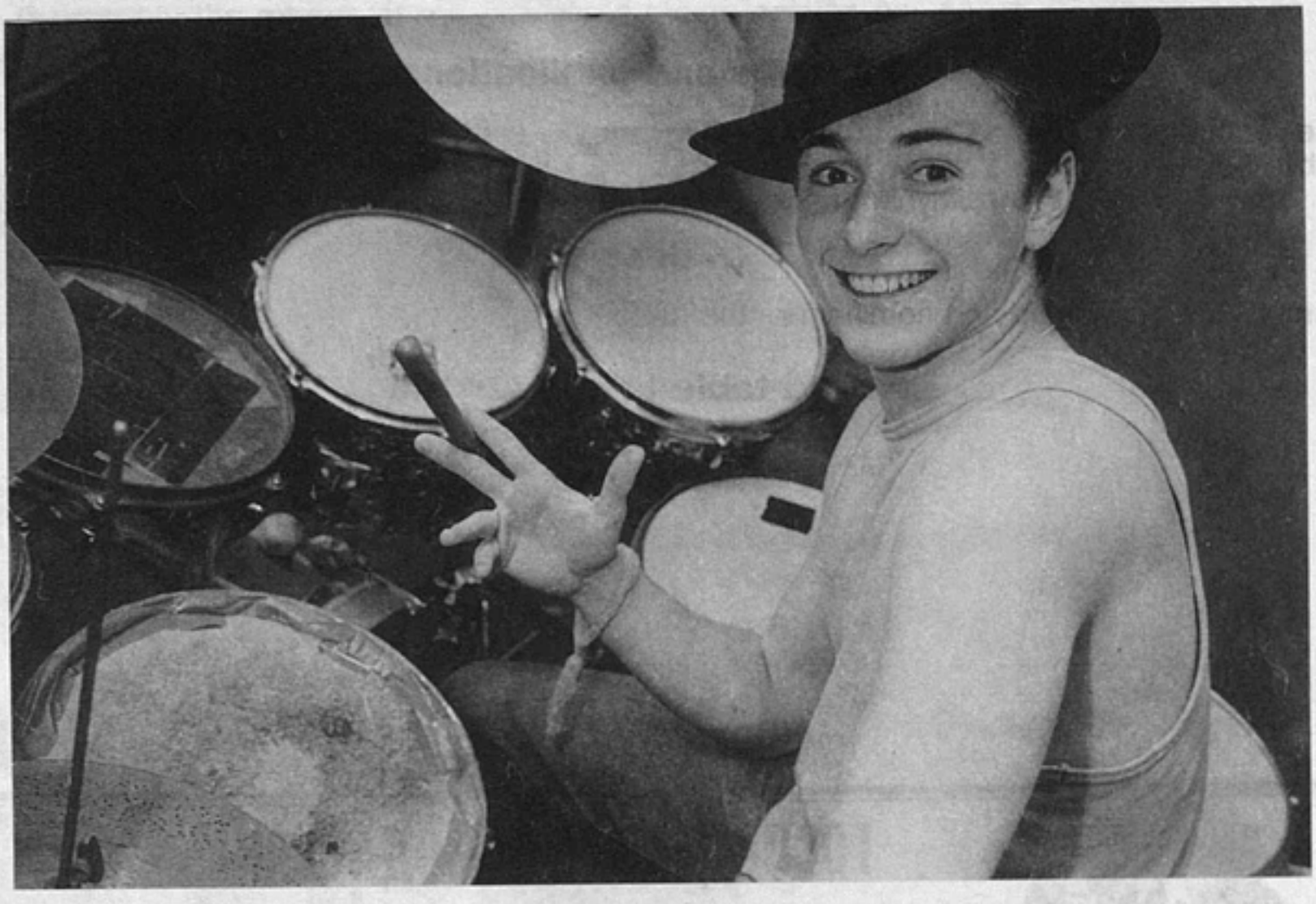
«БВ» крепко стоит на ногах.

ЕСЛИ ВЫ С НАМИ — С ВАМИ БРЯНСКАЯ ОБЛАСТЬ!

Наш адрес: Россия, г. Брянск, пер. Осоавиахима, 3а, тел. отдела рекламы 1-83-60, факс 1-42-70.

Р/счет 609330 РКЦ Брянскбизнесбанк, кор. счет 700161369, МФО 106001.

«Ноктюрн для барабана и мотоцикла»



Автор сценария и режиссер Каринэ Фолиянц. Оператор Владимир Брусин. Композитор Сеня Сон. Продюсер Галина Вагина. Производство АО «Торговый дом Лукойл», кинофирма «ГАМС»

Это фильм о любви. Динамика и острота сюжета прекрасно уживаются в нем со столь необходимой сегодня внутренней теплотой, а зрелищность и современность — с подлинностью человеческих чувств.

Главную героиню картины Лену (**Елена Шевченко**, знакомая зрителям по фильмам «Черное и белое», «Катька и Шиз») предал любимый. Предал и продал — за границу... Проституция, драки, погони, казино, мафия... Но «крутая» история превратится в историю воскрешения женской души.

«Ноктюрн для барабана и мотоцикла» — это образец кинематографа, которому суждено вытеснить «чернуху» с наших экранов.

По вопросам проката обращаться по тел.: (095) 426-10-38. Кинофирма «ГАМС»

ISKUSSTVO
K I N O

The oldest film magazine in Russia

published since 1931

One will find in the magazine:

- **film theory, history, critical essays, information, interviews, screenplays, references, bibliography**
- **all the necessary materials for film professionals**
- **information for film amateurs and connoisseurs of cinema, TV and video**
- **and just fascinating reading for everyone.**

if you put your ad in our magazine it will be known to

ALL THE BUSINESS PEOPLE IN THE RUSSIAN CINEMA

OUR REPRESENTATIVES OUTSIDE RUSSIA:

In USA, Canada and Latin America:

"PANORAMA OF RUSSIA" tel/fax: (617) 628-89-80

P.O. BOX 44-1658

Somerville, Massachusetts

02144, USA

other:

FA. KUBON & SAGNER tel: (089) 54218-0

Buchexport - Import GmbH fax: (089) 54218-218

Postfach 34 01 08 telex: 5 216 711 kusa d

D-80328 Munchen, 34

Our address:

9 Usievich St. 125319 Moscow Russia
tel. (7-095) 151-36-61, 151-64-81
fax (7-095) 151-02-72

17 НОЯ 1994

General Importer:

Syndicate — ERLAN
J.V.ATER — MOSKAU
Tel: (095) 437 99 80
Fax: (095) 437 99 78

Gösser

Delta Air Lines
Is Proud to Support
The Work
Of "Iskusstvo Kino"

DELTA AIR LINES

YOU'LL LOVE THE WAY WE FLY℠

Delta Air Lines
гордится
сотрудничеством
с журналом
"Искусство кино"

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

7 94

В ближайших номерах: киноэлита — социологический опрос; французские деньги в русском кино; проблемы криминального сознания; статьи Ю.Лейдермана, Б.Парамонова, Б.Хазанова, Л.Ионина, Ю.Богомолова, Н.Зоркой, М.Туровской, Б.Гройса; депутаты-кинематографисты А.Гербер и Ст.Говорухин — о судьбах России.

В рубрике «Премьера «ИК» — статьи о фильмах: «Увлеченья», «Список Шиндлера», «Курочка Ряба», «Утомленные солнцем».

В рубрике «Интервью «ИК»:
Владимир Войнович — антифашизм сегодня.
Александр Рехвиашвили о своем фильме «В треугольном круге».

В рубрике «Персоналии»:
Ч.Айтматов, Л.Рифеншталь, К.Тарантино.

В рубрике «Мемуары и публикации»:
Илья Кабаков. Диалоги на коммунальной кухне.
В.Малявина о Тарковском.
Г.Кунцев о Параджанове.

В рубрике «Голливудские хроники»:
Джин Гарсо. Дорогой мистер Гейбл.
Чарлз Буковски. Голливуд.

В рубрике «ИК». Избранная проза»:
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.

В рубрике «Сюжеты и факты»:
Советский фильм М.Антониони.

В рубрике «Необязательные заметки»:
А.Адабашьян о премиях «Феликс».

В рубрике «Фильм в журнале»:
Фриц Ланг. «М».
Франсуа Трюффо. Нежная кожа.
Жан Ренуар. Великая иллюзия.
Пьер Паоло Пазолини. Евангелие от Матфея.

В рубрике «Сценарии»:
Э.Лындина, А.Хван. Вуаль.